

SINTEZE LYCEUM

destinul unui clasic

ION CREANGĂ

Antologie și prefață de ILIE DAN

EDITURA ALBATROS







SINTEZE LYCEUM

DESTINUL UNUI CLASIC

Studii și articole despre ION CREANGĂ

Antologie, prefață, note
și bibliografie
de ILIE DAN





EDITURA ALBATROS • BUCUREȘTI • 1990

ISBN 973-24-0135-4

UN SCRIITOR UNIC: ION CREANGĂ

Prin unicitate, Ion Creangă înfruntă timpul, dialogînd, ca scriitor, cu eternitatea. Împlinirea a 100 de ani de la moartea sa (survenită, după cum se știe, în ultima zi de decembrie a anului 1889, la cîteva luni după prăbușirea Luceafărului — Eminescu) dă relief și pregnanță scrierilor care „l-au nemurit." Opera sa (clasicizîndu-se sau integrîndu-se intim în spiritualitatea căreia îi aparține) l-a fixat definitiv nu numai în limitele unui timp sau ale unor formule estetice, ci în însăși eternitatea românească, întrucît poate fi numită, cu spusele lui G. Ibrăileanu, drept „Epopeea poporului român", autorul Amintirilor *putînd fi considerat, în deplină obiectivitate, ca „Homer al nostru".*

Cu un statut consacrat de timp și validat de istoria literară (de la serbări școlare și manuale la filme și docte teze de doctorat), proza lui Creangă reprezintă cazul unei opera aperta. *Unică și inimitabilă, prin simbioza gîndului și a expresiei, ea se definește, totuși, în rotunda-i originalitate, ca un text oarecum inedit pentru lectura unor generații succesive sau a unor cititori cu profesii, gusturi, aprehensiuni și nivele culturale diferite. Deși, după cum s-a spus nu o dată, opera lui Creangă e cartea cea mai originală a experienței, înțelepciunii și rostirii românești în expresia ei tipică de depozitar sacru al unei spiritualități, vom putea accepta la fel de bine și ideea că aproape fiecare lector are un* Creangă *al său. La un asemenea aspect specific se referea Mihail Sadoveanu cînd afirma: „Amintirile și poveștile lui Creangă sînt însăși limba vie a poporului ridicată la un înalt potențial artistic. Cu cît pregătirea lectorului e mai bună cu atît muzica ei e mai înțeleasă și sentimentul ei mai pătrunzător. Ca și în cazul lui Eminescu, Creangă e unic în sine, însă divers în cetitori. Fiecare găsește în* Amintiri *și* Povești *noutăți și rezonanțe în legătură cu*

propriul său suflet. Acesta e de altfel privilegiul artei adevărate."

O confirmă nu numai trăirea particulară a sensului și a zicerii din textul povestirilor și al poveștilor, ci și varietatea exegezelor care i-au fost consacrate la noi și în alte țări. Monografii, studii ample, capitole din istorii literare sau din alte lucrări de sinteză, articole și cronici au abordat, din perspectivă variată și cu repere teoretice diferite în funcție de autorul respectiv, multiple aspecte ale vieții și operei autorului Amintirilor din copilărie, încît putem spune, cu deplin temei, că studiile și articolele despre Ion Creangă impresionează și ca număr, și ca întindere, varietate și valoare. Faptul nu e de natură să ne surprindă, întrucît, alături de multe contribuții biografice sau cu caracter strict documentar, bibliografia Creangă include și contribuții notabile privind destinul literar (unul obișnuit ca pentru majoritatea scriitorilor români sau unul de excepție?) al artistului, ca și la structura operei, limba și stilul, umorul, locul său între povestitorii lumii, izvoare folclorice și creație personală etc.

Deoarece Ion Creangă, fie prin povești și povestiri, fie prin unele fragmente din Amintiri (și unele și altele — dramatizate sau adaptate pentru scenă de autori mai aproape sau mai departe de spiritul operei genialului humuleștean), precede lectura organizată din perioada adolescenței și a tinereții, și cum acest scriitor e poate cel mai cunoscut dintre români (alături sau după Eminescu) de către cititorii de toate vîrstele și din toate zonele geografice, autorul lui Harap-Alb s-a impus în conștiința publicului și în istoria literaturii române, în primul rînd prin operă, și numai în al doilea rînd prin bibliografia ce i-a fost consacrată, care, în totalitatea ei (numai ca înșiruire de titluri) ar alcătui un volum de aproape 200 de pagini, ceea ce reprezintă mai mult de jumătate din numărul paginilor scrise de Creangă (dacă lăsăm de o parte corespondența). La o privire de suprafață, Creangă apare multor cititori ca un clasic al literaturii naționale care se învață în școală, autor al Amintirilor din copilărie și al unor povești de neuitat (Harap Alb, Dănilă Prepeleac, Ivan Turbincă, Capra cu trei iezi — și nu numai pentru cei mici!), ca prieten cu Mihai Eminescu (la îndemnul căruia a început să aștearnă pe hîrtie, în grai ales, gîndurile și sentimentele), un scriitor la care fiecare dintre noi își poate raporta propria-i copilărie, indiferent de mediul socio-cultural din care provine.

Indiferent dacă obiectul unor cercetări îl constituie un aspect al operei sau studiul ei monografic (realizat abia la patru decenii

de la „plecarea" scriitorului „în lumea umbrelor"), toţi exegeţii au pornit de la convingerea că se află în faţa unui mare şi original scriitor român, a cărui operă nu trebuie raportată numai la biografia creatorului ei (fapt care e de domeniul evidenţei în cazul acestui autor), ci şi la contextul social-istoric (cu genul proxim şi diferenţa specifică), prin conexiuni pe plan naţional şi universal.

Oricare ar fi obiectul şi metoda cercetării critice a operei acestui scriitor român, studiile şi articolele apărute vreme de aproape un secol (întîia consemnare critică demnă de luat în seamă aparţine lui Nicolae Iorga, din 1890) l-au situat, îndreptăţit, pe Ion Creangă alături de Eminescu, Caragiale şi Sadoveanu. Concluzia care se desprinde lesne din ele e aceea că destinul literar al lui Creangă este unul singular. Pînă la definitiva consacrare, recunoscută şi temeinic argumentată mai ales în studiile şi articolele apărute în ultimii 50 de ani, Creangă s-a impus greu între contemporani, gloria sa fiind, ca şi în cazul altor creatori români, în întregime postumă. Opera celui pe care manualele (mai vechi sau mai noi) îl numesc „mare clasic", „clasic al literaturii române", „geniu al scrisului românesc" ş.a. a pătruns cu greu în conştiinţa publică şi s-a impus treptat, sub zodia perenităţii şi a originalităţii, nu fără a fi judecată uneori unilateral sau chiar simplist, pînă la a fi considerată ceea ce este de fapt : o dimensiune unică a literaturii române.

Cititorii tineri ar rămîne surprinşi cînd ar afla că, în anul morţii, scriitorul era mai cunoscut ca învăţător şi autor (sau coautor) de manuale şcolare ; pentru publicul cititor, dacă nu era un autor de „ţărănii" şi de anecdote (scrise sau orale), gustate copios la „Junimea", putea trece drept un „povestariu" (surprinzător e faptul că pînă şi unii folclorişti reputaţi s-au străduit să demonstreze că Creangă era un culegător de folclor, care a „stilizat" unele basme care circulă în variante în provinciile româneşti sau la popoarele vecine!), sau ca o pitorească figură între belferii şi alegătorii din Iaşi. Abia la peste 50 de ani de la moartea sa i-a fost dedicată cea dintîi monografie, al cărei scop declarat era studiul vieţii şi operei scriitorului român. Şi să nu uităm : autorul celui dintîi studiu amplu, documentat, bazat pe subtile şi interesante observaţii, era un profesor francez (Jean Boutière), prieten al culturii şi literaturii române. Alte contribuţii critice din epocă îl menţionează pe Creangă pentru bogăţia şi expresivitatea limbii folosite, ca şi pentru umorul „ţărănesc."

Fireşte, cazul lui Creangă, în privinţa raportului scriitor — judecată critică — posteritate, nu este singular. Contemporanul şi prietenul său Eminescu (şi el centenar, în 1989, de la trecerea în nemurire cu nimb de Luceafăr) a împărtăşit aceeaşi soartă, ca să dăm doar un exemplu (dar cît de elocvent!). Istoria literaturii române (specialiştii o ştiu foarte bine) a cunoscut în anumite perioade, în ciuda valorii şi a difuzării unor opere reprezentative pe plan naţional, şi situaţii de inapetenţă sau inerţie istorico-literară, în sensul că unii scriitori de primă mărime au fost uitaţi sau negaţi chiar, că nume înscrise cu litere de aur în cartea literelor române au fost recunoscute ca atare tîrziu sau prea controversat, sau că unii autori, aparţinînd biologiceşte unei generaţii, s-au impus definitiv pe plan naţional şi chiar universal (unde a fost cazul!) abia peste una sau două generaţii. De altfel, cazuri similare se întîlnesc, de-a lungul timpului, şi în alte literaturi ale lumii. Situaţia aceasta, fireşte, are mai multe cauze. Ele stau în legătură cu dezvoltarea şi mentalitatea socială, cu orientarea creaţiei artistice şi a criticii literare în epocă, cu originalitatea sau chiar „îndrăzneala" unor autori care depăşesc puterea de înţelegere şi sensibilitatea contemporanilor, cu directiva unor şcoli, curente, grupări literare sau publicaţii.

Din acest punct de vedere, Creangă reprezintă, deci, un destin artistic complex şi ciudat. De altfel, nici biografia acestui clasic român nu a fost scutită de vicisitudini, nedreptăţi şi circumstanţe bizare, ceea ce nu înseamnă însă, cum au crezut unii pînă în vremea noastră, că opera lui se explică numai prin viaţa autorului.

Aşadar, puţini dintre marii scriitori români (printre dînşii se situează, bineînţeles, şi Creangă) nu au avut parte de un asemenea destin literar, deşi ciudăţenii, amînări sau nedreptăţi revoltătoare, în ceea ce priveşte exacta evaluare a contribuţiei acestora la dezvoltarea literaturii naţionale, au existat într-un moment istoric dat sau în exegeza unor autori. De cele mai multe ori cauzele sînt de natură obiectivă, dar nu sînt excluse nici cele subiective, adeseori prezente în mişcarea literară. Oricum, severa judecată a timpului rămîne singura care consacră autori, opere şi iniţiative culturale.

Şi nu putem să nu facem o asemenea constatare şi în cazul Creangă, mai ales că cei 100 de ani scurşi de la moartea „nemuritorului ţăran din Humuleşti" ne permit o dreaptă situare în timp şi spaţiu şi o evaluare de perspectivă, în ciuda faptului că, vorbind cantitativ, opera sa (vorbim de creaţia literară propriu-zisă, cu toate că artistul se trădează şi în corespondenţă sau în

manuale) e redusă ca dimensiuni, dar originală în totalitatea ei (cu „diferențele de nivel" explicabile la orice autor), deosebindu-l de predecesori și urmași. Că n-a fost prețuit cum se cuvine în timpul vieții e (o mai spunem și noi!) o nedreptate. Cum s-a întîmplat și altora, faptul este explicabil pînă la un punct și poate fi trecut cu vederea într-o analiză stilistică sau „textualistă". Mai greu e să înțelegem (și să acceptăm!) de ce abia la cîteva decenii de la trecerea omului *Creangă în neființă se vorbește, în cunoștință de cauză și cu argumente probante, despre sensul etic al operei și despre geniul artistic, inegalabil, al scriitorului. Prin opera sa, și grație contribuțiilor critice care au avut-o ca obiect de investigație, Creangă devine un capitol al istoriei literare românești, dar unul major și distinct. Vreme de aproape un secol, opera-i a căpătat atributele unei cărți originale a spiritualității românești, iar posteritatea a adăugat prețuirii unanime nemurirea dată de timp unui strălucit reprezentant al scrisului românesc.*

Care sînt cele mai importante aspecte ale destinului literar al lui Ion Creangă?

Vom spune din capul locului că bibliografia Ion Creangă *(înțelegem prin asta referințele despre scriitor și operă) este vastă și diversă. Cum era și de așteptat, contribuțiile documentare (unele în legătură cu semnificația operei și concepția artistică a lui Creangă, altele simple atestări sau controverse de datare, localizare, paternitate etc.) impresionează cantitativ. Există chiar cîțiva autori specializați în chestiuni „crengiene", indiferent dacă acestea privesc viața lui Creangă în diferite etape, familia sa, satul Humulești sau manuscrisele aparținînd (sau presupuse) lui Creangă : N. A. Bogdan, D. Furtună, Artur Gorovei, G. T. Kirileanu, Octav Minar, Leca Morariu, C. Săteanu, Th. D. Speranția, Petru Rezuș (o bună antologie de* Documente Ion Creangă *a publicat Gh. Ungureanu în 1940 și 1964). Se înțelege că asupra unor documente literare sau aspecte biografice referitoare la Creangă (unele legate de geneza operei) s-au oprit și istorici literari ca N. Iorga, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, G. Călinescu.*

Pe de altă parte, e necesar să observăm că într-o perioadă de timp destul de mare (1890—1988) putem depista cîteva momente care marchează atitudini și comentarii din partea criticii și a istoriei literare față de opera humuleșteanului. Dincolo de amintiri și evocări, de simple note biografice sau bibliografice și de publicarea sau comentarea (fie și la modul descriptiv, apologe-

tic sau îndoielnic în privința sincerității autorilor) unor scrieri, cercetătorul de azi al operei marelui povestitor ca și cititorul interesat de creația sa beneficiază de repere sigure în analiză, de caracterizări și judecăți de valoare, pe baza cărora își poate forma o veridică imagine despre ceea ce reprezintă Ion Creangă pentru literatura națională și în plan universal. Ne gîndim astfel la cea dintîi contribuție notabilă despre Creangă, publicată de Nicolae Iorga în 1890 (Încercări de critică științifică. Ion Creangă), la două succinte, dar revelatoare articole ale lui Ibrăileanu (1910, 1924). O adevărată schimbare în aprecierea operei lui Creangă din perspectiva estetică, biografică și comparatistă se produce odată cu apariția primelor monografii de valoare dedicate vieții și operei sale : La vie et l'oeuvre de Ion Creangă de Jean Boutière — Paris, 1930 (tradusă în românește de Const. Ciopraga, în 1976) și Viața lui Ion Creangă de G. Călinescu, 1938 (republicată, în ediții succesive, începînd cu 1964, cu titlul Ion Creangă. Viața și opera). Multe din ideile celor doi autori vor fi reluate și argumentate în cercetările ulterioare. Numeroase articole, medalioane, comentarii și note au apărut cu ocazia centenarului nașterii scriitorului, în 1937 (problemă destul de controversată, pentru că unii dau ca dată a nașterii lui Creangă anul 1837 — cum el însuși mărturisește într-un Fragment autobiografic, alții 1836, 1838 sau chiar 1839). În sfîrșit, dintr-o perspectivă nouă, pornind de la contribuțiile critice precedente, studiile și articolele prilejuite de sărbătorirea a 75 de ani de la moartea lui Creangă (1964) au fixat pregnant și convingător locul său în istoria literaturii române, valoarea și actualitatea operei, specificul artei, originalitatea stilului, caracterul național și universal al creației „marelui țăran de la Humulești". Acestora li s-au adăugat monografiile Creangă din ultimele decenii (P. A. Caraioan, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Vladimir Streinu, George Munteanu, Petru Rezuș, Ioan Holban).

Mulțimea și varietatea ipotezelor (punctele de vedere se contrazic uneori), concluziile diferite cu privire la conținutul sau forma operei acestui scriitor nu trebuie să ne surprindă însă. O atare situație ne întîmpină de multe ori chiar atunci cînd e vorba de scriitori minori. Lucrul este explicabil în mare măsură în cazul lui Creangă prin dificultățile (reale sau aparente) pe care opera le ridică în calea comentatorilor. La o privire de suprafață, totul pare simplu, opera e construită precis, baza folclorică poate fi lesne constatată în motive sau în limbaj. De fapt, scrisul lui Creangă se refuză ab initio excursului critic obișnuit, catalogării

simpliste sau enumerării izvoarelor operei sale. El este înțeles sau iubit prin și pentru operă, adeverind aprecierea lui Ibrăileanu: „Creangă e Creangă prin talentul său, prin stilul său, prin farmecul său."

Criticul trebuie mai degrabă să fie stăpînit în fața acestei opere de o tehnică perspectivistă, cu intenția de a studia din toate unghiurile orice detaliu, spre a recompune un întreg semnificativ prin sine, care, la rîndu-i, se reflectă în ele, dar le și dă o măsură specifică, nicicînd confundată. Creangă se definește prin sine, și orice demers critic trebuie să se circumscrie spiritului operei sale.

Un alt aspect care ne atrage imediat atenția, chiar dacă nu am parcurs întreaga bibliografie Creangă, este biografismul care a dominat multă vreme cercetările legate de personalitatea sa. Aceasta a constituit o latură comună a multor exegeze istorico-literare, și cînd e vorba de Filimon, Alecsandri, Eminescu, Hogaș, Rebreanu, Arghezi. Dacă biografia unui scriitor poate constitui în unele cazuri un reper util pentru descifrarea sensului operei, a condiționării sociale a acesteia, într-un mediu și într-un timp dat, faptul nu trebuie exagerat. Chiar atunci cînd împrejurările vieții scriitorului (ca la Creangă) sînt dramatice și întortocheate sau enigmatice în unele privințe, ele nu explică pe deplin geneza și specificul operei.

Vladimir Streinu vorbește îndreptățit în acest caz de „abuzul de biografism al bibliografiei Creangă", care luminează doar unele laturi ale personalității autorului Amintirilor. În fond, cele două aspecte nu se suprapun deloc. Mai mult, dacă exceptăm Amintirile și Popa Duhu, în alte scrieri nu putem depista date precise ale biografiei autorului, deși eroii sînt țărani, iar cadrul e aproape peste tot al satului moldovenesc. Dacă ținem seama și de faptul că unele amănunte ale biografiei sale îl prezintă într-o lumină palidă sau de-a dreptul nefavorabilă, trebuie să conchidem că nu există un raport de reciprocitate explicativă imediată (ca la alți scriitori) între biografie și operă. Dimpotrivă, ele dau la iveală incongruențe și chiar contraziceri, ceea ce ne determină să subscriem îndreptățit concluziei la care ajunge unul dintre monografiști: „Iar dacă portretul biografic nu coincide în atîtea trăsături, după cum am văzut, cu portretul literar, e semn pentru noi că biografia dă un personaj care a dispărut pentru totdeauna, în timp ce opera luminează o mare figură, mereu vie." Deși unele circumstanțe biografice, precum copilăria în Humulești, școala la Fălticeni, prezența ca povestitor în cercul „Junimii" și mai ales

prietenia nedezmințită cu Eminescu interesează deopotrivă destinul biografic și cel literar al lui Creangă, cel din urmă trebuie raportat la opera propriu-zisă, al cărei erou unic, prin concepția și prin mijloacele sale îndeosebi, el este.

Așadar, perspectiva biografică care a dominat ceea ce s-a scris despre Creangă la centenarul nașterii sale, limitată de multe ori la simple întîmplări sau chiar anecdote din viața de dascăl și de mahalagiu a lui Creangă (despre aceasta, Ibrăileanu, mai tîrziu J. Boutière și G. Călinescu, au atras atenția asupra faptului că în Creangă erau doi oameni : țăranul și tîrgovățul) *aduce pe primul plan* omul *Creangă în cadrul unor relații diverse, pe cîtă vreme perspectiva literară, bazată pe un studiu critic adecvat, reliefează spiritul organic al unei opere care explică și caracterizează pe autor, dar și trăsăturile dominante ale specificității unuia dintre cei mai mari scriitori români. Creangă poate fi definit, individualizat și fixat într-un peisaj literar național sau universal numai prin* opera sa. *Ea e oglinda destinului său ca scriitor.*

Un alt aspect care a stăruit în multe cercetări este acela al caracterizărilor (voite cît mai exacte și precise), uitîndu-se însă vechiul dicton latin : non multa, sed multum. *Raportat la folclor sau la contemporanii săi, considerat precursor al altor scriitori români din generația următoare (Hogaș, Sadoveanu, de pildă), comparat cu scriitori populari sau umoriști din literatura universală, Ion Creangă, încă din timpul vieții, a fost definit diferit și adesea nepotrivit. La sfîrșitul veacului trecut și la începutul secolului nostru stăruia în concepția unor istorici literari și a marelui public ideea că Creangă este un scriitor „poporal". Această primă caracterizare răspîndită în cadrul societății „Junimea" și la* Convorbiri literare *este nu numai inexactă, ci și nedreaptă. Inexactă, pentru că nu corespunde structurii personalității și operei autorului ; nedreaptă, deoarece un astfel de calificativ a dăinuit multă vreme în cercetări, deformînd imaginea adevăratului scriitor Creangă. Ca urmare, la începutul acestui veac (și chiar pînă la primul război mondial) s-a perpetuat (scris sau oral) imaginea unui Creangă țăran-creator, simplu culegător de basme sau chiar „folclorist eminent". Dacă la „Junimea" sintagma „scriitor poporal" păstra ceva din înțelesul ei primar (scriitor din popor care scrie pentru popor), unii adăugînd însă și calificativul „autor de țărănii" (așa numise însuși Creangă, disimulat, cu superioară ironie, scrierile sale), reluarea ei mai tîrziu a generat confuzii și chiar o optică greșită în ceea ce privește originalitatea lui Creangă între scriitorii români. Formule*

ca scriitor popular, talent primitiv și necioplit, *preluate de multe ori aprioric, explică în bună măsură de ce „clasicizarea" lui Creangă a avut loc atît de tîrziu.*

În ciuda unui oricare interes al publicului și al criticii (de obicei, cea ieșeană) pentru opera sa, în primele două decenii după moarte Creangă era destul de puțin cunoscut ca scriitor. Pentru cei care l-au cunoscut la „Junimea" scriitorul era umbrit de anecdotist. O posibilă istorie literară a vremii l-ar fi înregistrat în cel mai fericit caz la capitolul „alți scriitori". În concepția altora, el era un simplu (!) culegător și prelucrător de basme populare. Asta explică de ce în acest interval de timp opera sa era pusă frecvent alături de cea a lui Petru Ispirescu (mult mai cunoscut în epocă), Anton Pann sau Ioan Slavici. Poveștile *nemuritorului humuleștean, valorificarea motivelor folclorice de mare circulație, ca și trăsăturile esențiale populare ale limbii și stilului, toate acestea duceau în unele contribuții istorico-literare la diminuarea talentului neobișnuit al lui Creangă și chiar la neînțelegerea operei.*

Un asemenea punct de vedere a determinat, firesc, reacția altor cercetători. Încă Nicolae Iorga, la un an de la moartea prozatorului, subliniind cîteva trăsături distincte ale operei lui Creangă, ajungea la următoarea concluzie: „Scutit de orice influență străină, el (Creangă — n.n.) a păstrat neatinsă limba și gîndirea românească, și de aceea nici o altă figură mai originală în simplicitatea ei viguroasă nu se întîlnește în literatura noastră modernă". Ulterior, Jean Boutière, Tudor Vianu și mai ales G. Călinescu au infirmat concluzia existenței unui Creangă scriitor „poporal". A accepta o asemenea aserțiune înseamnă a pierde din vedere tocmai specificul artei lui Creangă, „sunetul unic" al operei sale. Că Ion Creangă reprezintă expresia geniului artistic al poporului român este astăzi o axiomă. Cîtă intuiție și cunoaștere dovedea tînărul Nicolae Iorga cînd afirma cu tărie că jovialul Creangă este „cel mai românesc ca inspirație și formă dintre prozatorii noștri; din cetirea operei tipul etnic al poporului românesc are să se desfacă în toată plenitudinea sa". E de asemenea adevărat (ceea ce implică repere sigure pentru istoricul literar) că întreaga operă a lui Creangă trebuie raportată la fondul popular românesc, și anume la lumea satului moldovenesc. Prin toate mijloacele artei sale, Creangă dă o expresie individuală, unică, acestui fond statornic de substanță, sensibilitate, gîndire și rostire românească. A afirma însă, pornind de la aceasta, că Ion Creangă este un țăran creator, un rapsod popular de talent sau un

culegător de basme (unii au indicat și o sursă tardivă: Tinca Vartic) și a-l situa în rîndul harnicilor popularizatori de folclor românesc (mulți dintre ei, deși binevoitori și entuziaști, erau diletanți) înseamnă a accepta o falsă judecată de valoare referitoare la Creangă. Nu întîmplător numeroase contribuții bibliografice urmăresc caracterul folcloric al operei clasicului român. Problema trebuie înțeleasă ca o reflectare într-o structură specială, interioară, a ceea ce era specific în viața neamului său, într-o continuitate de milenii, care, prin vorbe și gînduri, au statuat adevăruri, principii morale, învățături adînci. E o ordine interioară, autorul interpretînd și comentînd experiența unui neam, și nu una exterioară, de simplă înregistrare sau descriere a unor creații sau obiceiuri populare.

Dacă astăzi în legătură cu problema Creangă și folclorul lucrurile sînt clarificate în direcția sublinierii expresivității și a caracterului specific național al operei marelui humuleștean, nu trebuie să credem că nu au existat și în această privință exagerări sau erori. Fiindcă, dincolo de biografie, Creangă nu este nici țăran, nici citadin. Ca scriitor, el nu e nici rapsod, nici folclorist. E artistul Creangă, a cărui operă e compusă „pe coordonate folclorice". Este meritul lui Ibrăileanu în sublinierea ideii că esența operei lui Creangă este viața autentică a poporului român: „În Creangă trăiesc credințele, eresurile, datinile, obiceiurile, limba, poezia, morala, filozofia poporului, cum s-au format în mii de ani de adaptare la împrejurările pămîntului dacic". Pornind de aici, autorul Spiritului critic în cultura românească respinge de plano afirmația potrivit căreia Creangă este un „colector" (talentat!) de basme. Întrucît concepția de viață a lui Creangă este cea a poporului, în poveștile sale el a zugrăvit, în fond, lumea reală pe care a cunoscut-o foarte bine și pe care a înțeles-o mai mult decît alții. Eroii acestora sînt niște simboluri ale vieții, așa cum conchidea Ibrăileanu: „Să nu ne înșelăm: Poveștile lui Creangă sînt bucăți rupte din viața poporului moldovenesc". Mai tîrziu, Jean Boutière și Ovidiu Bîrlea au studiat, pe larg, poveștile lui Creangă, din punctul de vedere al „izvoarelor" și al contribuției originale. Studiile lor lasă loc unor observații interesante, acceptate sau preluate (cu unele nuanțări) și de către alți critici și istorici literari. Autorul francez afirmă explicit caracterul popular al temelor din Povești, urmărind circulația unor motive la autori români și străini (Fundescu, Stăncescu, Ispirescu, Perrault, frații Grimm). Concluzia sa este că Creangă nu a lucrat ca un folclorist, ci ca un scriitor. El a împrumutat unele teme din fondul popular,

pe care le-a dezvoltat cu totul original, le-a rescris à la manière de... Creangă. Chiar dacă la origine unele poveşti aparţineau, prin conţinut şi formă, unui fond tradiţional naţional sau universal, măiestria artistului le conferă o nouă identitate: opere ale lui Ion Creangă: „de aceea Poveştile, deşi foarte asemănătoare cu ale celorlalţi povestitori români prin intrigă şi anumite elemente formale, au o înfăţişare originală şi o valoare superioară". E de observat însă că Boutière se bazează mai ales pe conţinutul poveştilor şi urmăreşte în primul loc circulaţia unui motiv la diferite popoare, încît lasă impresia că Ion Creangă e tributar unor teme culese de către alţi povestitori români, deosebirea între el şi aceştia constînd — după opinia autorului francez — în „grija faţă de compoziţie", iar nota originală a Poveştilor este dată de jovialitate şi culoare locală. Iar compararea lui Creangă cu alţi autori de poveşti din Europa (Ch. Perrault, fraţii Grimm, I. C. Schmid, Chr. Andersen) cărora le este alăturat autorul român cu menţiunea că Creangă „este un artist ca Ch. Perrault" estompează valoarea şi originalitatea scrierilor lui Creangă. Acesta, ca şi alţi povestitori români, a păstrat fondul folcloric şi unele elemente formale, dar, aşa cum afirmă însuşi Boutière, numai Creangă a avut talentul „să introducă în poveştile populare un element esenţial ce le lipsea : viaţa, şi aici se află profunda lui originalitate". De fapt, la o asemenea concluzie ajunsese mai înainte G. Ibrăileanu : „Autorul profund — demiurgos — al operei lui Creangă e poporul ; al lui Creangă e numai talentul, pe care-l are din naştere".

În legătură cu izvoarele folclorice ale operei lui Creangă au fost invocate şi alte aspecte. Unul dintre ele priveşte însăşi structura poveştilor. Specificul lor face din ele capodopere ale literaturii române culte. Poveştile poartă, mai pregnant, pecetea geniului lui Creangă. Creangă conferă fantasticului trăsăturile realităţii rurale pe care o cunoştea foarte bine şi căreia, structural şi esenţial, i-a aparţinut („în sanctuarul sufletului său", notează Ibrăileanu, nemuritorul humuleştean rămăsese ţăran). Cum a demonstrat G. Călinescu, „fantasticul e tratat realistic, cu multă culoare locală, ţărănească", Creangă realizează un amestec original între miraculos şi rural, împletit cu scene de un realism evident. Autorul Poveştilor nu culege, nu popularizează sau prelucrează basmele transmise oral din generaţie în generaţie, accentuînd o notă morală, una umoristică sau înfrumuseţînd limba lor (aşa au procedat, între alţii, Ispirescu, Miron Pompiliu, Fundescu şi chiar Slavici şi Delavrancea). Încă Ibrăileanu observase că lumea poveştilor nu se deosebeşte întru nimic de cea a Amintirilor sau po-

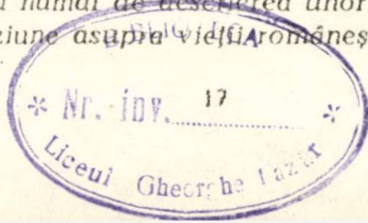
vestirilor, deoarece substanța și limbajul artistic sînt, în general vorbind, aceleași, indiferent dacă anecdota lucrării este folclorică sau autobiografică. Creangă transferă fabulosul din poveștile populare în lumea reală a satului românesc, încît eroii și situațiile din Povești își află corespondent în lumea satelor de munte. Poveștile lui Creangă, o repetăm și noi, sînt adevărate nuvele din viața țărănească.

Realismul este dominant în majoritatea acestora, unora le lipsește miraculosul (oricînd aflat într-o situație secundară), iar fantasticul este interpretat într-o viziune țărănească. Alternanța planului real și a celui fantastic și varietatea procedeelor artistice legate de ea dovedesc evident că Poveștile nu aparțin folclorului, ci sînt opere ale lui Creangă: nuvele țărănești realiste, structurate potrivit fabulosului folcloric.

G. Călinescu (după el O. Bîrlea, Mihai Apostolescu și Nicolae Ciobanu) a discreditat definitiv falsa impresie despre Creangă folclorist: *„Ion Creangă e un mare prozator, și numai cititorul de mare rafinament artistic îl poate gusta cum trebuie"*. Chiar și atunci cînd prezintă Feți-Frumoși, zîne, personaje fabuloase precum Setilă, Gerilă, Ochilă, Flămînzilă, portretul lor fizic și moral, vorbele și gesturile acestora aparțin, fără îndoială, universului rural. Ele sînt aduse să gesticuleze și să vorbească întocmai ca în Humuleștii Neamțului. Nurorile din Soacra cu trei nurori, slujitorii și craii, Împăratul Verde, chiar și dracii (în Dănilă Prepeleac și Povestea lui Stan Pățitul) se comportă în toate împrejurările ca eroii din Amintiri: Oșlobanu, Gîtlan, moș Bodringă, Trăsnea, Smaranda. În Ivan Turbincă, pînă și moartea conversează cu tonul unei bătrîne umile și viclene, dar răzbunătoare, amintind de soacra din cea dintîi poveste publicată de Creangă sau de mătușa Mărioara. Fiecare poveste în parte, într-o înșiruire de secvențe unite într-un cadru dat, reflectă „adevăratul spirit al poporului" (N. Iorga). Ca psihologie și mentalitate, monștrii din Harap-Alb, Chirică, capra, iezii, vulpea și calul se comportă ca niște oameni reali, manifestîndu-se întocmai ca niște țărani nemțeni pe care scriitorul i-a cunoscut încă din copilărie. Descrierea interioarelor, a obiectelor vieții casnice de la țară și urmărirea acțiunilor unor personaje din basme amintește la tot pasul de coordonatele vieții țărănești. Creangă nu depășește datele unui cadru dat (satul), simbolizînd vechimea și stabilitatea; spre exemplu, el nu-și poate imagina un palat (ca din poveste!) sau lumea de dincolo decît prin prisma unei stereotipii descriptive și verbale de sorginte țărănească; împărații sînt niște munteni gospodari, inimoși sau hîtri,

vorbăreţi sau vicleni, înţelepţi sau zgîrciţi. Într-un cuvînt, Poveştile sale sînt proiectarea fantasticului în realul care le-a generat. „Călăuza şi inspiratorul său unic" (N. Iorga) este, indubitabil poporul, care însă este reprezentat genial în Creangă printr-un artist de excepţie. Dacă creatorii atîtor capodopere ale literaturii populare (între ele, Mioriţa, Toma Alimoş, Meşterul Manole) au rămas anonimi, opera unui popor întreg, purtată în gînduri, în cuvinte şi zicale de milenii, şi-a căpătat într-un moment istoric un nume : Ion Creangă. Vom spune, deci, după Tudor Vianu, că „în Ion Creangă poporul a devenit artist suveran". El nu e, aşadar, un simplu rapsod popular (în alte împrejurări biografice poate ar fi fost !), ci „unul din cei mai desăvîrşiţi artişti literari români". Prin urmare, nu trebuie uitat niciodată avertismentul lui Tudor Vianu : „Cu toate acestea, cine ar vedea în paginile lui Creangă o simplă culegere folclorică sau un mediu întîmplător, prin care se rosteşte fantazia lingvistică a poporului, ar comite una din cele mai grave erori ale judecăţii literare". Este tot meritul lui G. Călinescu de a fi demonstrat că basmele lui Creangă sînt scrieri literare, nu piese ale folclorului românesc. E adevărat, în basme întîlnim o schemă preexistentă, care poate fi urmărită nu numai în variantele circulînd la români, ci şi la alte popoare (armeni, greci, bulgari, albanezi, scandinavi, francezi). Acestei tematici naţionale sau universale a basmului, Creangă nu-i adaugă nimic. Schema e una dată de tradiţie, dar interpretarea e personală, tipurile, culoarea locală, observaţia realistă şi limba aparţin lui Creangă. În această direcţie, credem că s-a exagerat atunci cînd, pentru a dovedi erudiţie în materie, s-a urmărit raportarea temelor din Poveştile lui Creangă la motive similare din folclorul altor popoare, fiecare temă fiind încadrată într-un anume ciclu, potrivit unor clasificări ale basmelor (Hahn, Şăineanu, Aarne-Thompson).

Ca desfăşurare a faptelor, este evident că basmul lui Creangă nu cuprinde nimic inedit. „Spunerea" lui îi dă culoare, îl individualizează, încît textul lui nu mai poate fi „ajustat" sau prelucrat. Aceasta este esenţa artei de scriitor a lui Creangă, datorită căreia „basmul a ieşit din circuitul folcloric şi a devenit opera lui Creangă" (G. Călinescu). Prin povestitor vorbesc, din pulberea vremii, milioane de ţărani români, fiindcă, deşi schema poveştilor e una universală, viziunea lui Creangă e cea românească, scrutînd un fond etnologic, delimitat în timp şi spaţiu. Şi Amintirile sînt legate de folclor, chiar dacă la prima vedere lucrul nu pare evident. Nu e vorba numai de descrierea unor tradiţii sau obiceiuri, ci de aceeaşi viziune asupra vieţii româneşti în totalitatea ei, de



aceleași mijloace artistice specifice, care dau viață și culoare unui cuvînt sau unei expresii, de acelaşi mod de a privi și judeca viața, sub semnul unei înțelepciuni verificate deplin și al unor adevăruri imuabile. Cu această atitudine, Creangă sucește vorbele, mereu are ceva de spus (e cel mai „limbut" dintre scriitorii noștri!) și rîde, sănătos, de lume și de sine. Indiferent de țesătura momentelor acțiunii și de „fiziologia" personajelor, în Amintiri și în Povești opera lui Creangă se revendică — după cum observa G. Călinescu — din ilustrarea „unor observații morale milenare". El are o capacitate rară de a crea viața. De aceea, Nicolae Manolescu îl consideră autorul unei „comedii umane tot așa de profundă și de universală în tipicitatea ei precum aceea a lui Sadoveanu".

În legătură cu cele de mai sus stă și compararea lui Creangă cu alți autori români sau străini. Unii critici au pornit de la aspectele de viață pe care opera le reflectă, alții au avut în vedere procedeele artistice. Și unii, și alții au ajuns la concluzia că, dincolo de unele similitudini, Creangă este un autor original, inimitabil. Că așa stau lucrurile ne-o dovedește în primul rînd faptul că Ion Creangă nu poate fi încadrat strict în cadrul unui anume curent literar. Prin biografie literară, a aparținut „Junimii", dar spiritul operei sale n-o exprimă în nici o privință, dacă exceptăm interesul pentru folclor, dar nu ca specialist (societatea ieșeană în frunte cu Maiorescu prețuia creația populară, prelungind într-un fel direcția Daciei literare) și o severă conștiință artistică. Travaliul lui Creangă este semnificativ pentru bătălia cu cuvintele, cu ritmul, cu dialogul. Din acest punct de vedere, el se poate compara doar cu Eminescu și Caragiale.

În altă ordine de idei, nu trebuie uitat că Ion Creangă n-a suferit nici o influență din partea altui scriitor român sau străin. Opera lui s-a grefat pe o structură românească. Dacă am admite (dar într-un anumit fel!) o influență, atunci ea este cea a poporului român, a vieții și sensibilității acestuia: „conținutul artei lui Creangă e viața însăși" (Al. Dima). Prin el, tradiția populară se individualizează artistic.

Creangă este un artist individual, cu toate că fiecare dintre noi se regăsește în opera sa. Scrisul său este personal și nu poate fi confundat niciodată, chiar dacă ne-am rezuma la cîteva fraze. Creangă nu a imitat și nu are imitatori (și nici n-ar putea avea!). Textul operei sale e definitv și e numai al lui. În special tiparele stilistice ale lui Creangă au sugerat variate comparații. Cei mai mulți autori l-au inclus pe Creangă în galeria povestitorilor eu-

ropeni. Au fost invocați frații Grimm, Andersen și Ch. Perrault (cel mai des). Cu acesta din urmă Creangă ar avea cele mai multe afinități, fiind un „povestitor-artist" (ca să folosim cuvintele lui Sadoveanu despre Neculce). Există, se înțelege, și deosebiri deloc neglijabile: Creangă are, față de Perrault, un realism mai accentuat; vigoarea realistă îl diferențiază și de Andersen; autorul român nu e un moralist ca Schmid, nu are poezia lui Andersen (este o eroare afirmația că Ion Creangă este un poet; G. Călinescu și Al. Piru au dovedit-o convingător) și nici duioșia fraților Grimm.

Alte aspecte ale operei i-au dus pe comentatori la compararea lui Creangă cu La Bruyère, Boccaccio, Caragiale, La Fontaine, Luigi Pulci și, mai ales, F. Rabelais. Cu acest autor francez, Creangă are comun (cum au arătat Tudor Vianu, G. Călinescu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Eugen Todoran și Mihai Apostolescu) fabulația enormă, umorul gras și abundent și oralitatea ca trăsătură fundamentală a stilului. Clasicul român însă nu are (și acest lucru a fost dovedit la vreme) erudiția autorului galic, chiar dacă „euforia verbală" îi caracterizează deopotrivă. Socotindu-l „autor cărturăresc ca Rabelais", G. Călinescu arăta că Creangă „are plăcerea cuvintelor și a zicerilor și mai ales acea voluptate de a le experimenta punîndu-le în gura altora". Putem spune că s-a exagerat uneori în această comparație a lui Creangă cu alți autori, deoarece opera sa rămîne „o vastă sinteză etnică a poporului român". El este un artist atît de original, încît nu din comparația cu un autor sau o operă (deși și ea necesară) se poate deduce specificul artei și secretul perenității operei sale.

Tot din analiza compoziției scrierilor lui Creangă unii cercetători l-au numit autor cult, autor cărturăresc, erudit *(în această direcție, G. Călinescu îl aseamănă iarăși cu F. Rabelais). Concluzia care s-a tras de aici e următoarea: scrierile lui Creangă nu pot fi gustate în tot farmecul lor decît de cei instruiți (Ibrăileanu și Călinescu). Idee în totul valabilă. După cum se știe, Creangă nu era un om de vastă cultură (sau, dacă am admite că era, e vorba de cultura folclorică a neamului său, pe care el a repus-o în circulație). Nu prin teme, observații sau inovări în tehnica literară este Creangă un* scriitor-artist. *„Unic prin geniul lui oral" (Tudor Vianu), Creangă nu poate fi egalat de nici unul dintre scriitorii români, așa cum credea și Ibrăileanu. Idealul artistic al lui Creangă este unul clasic, avînd la bază o concepție artistică superioară, dovedită de finețea spiritului, de gust, măsură și precizie. Optimismul, simplitatea, limpezimea și observația realistă*

o dovedesc în numeroase pagini, iar „limba lui Creangă este sufletul povestitorului" (G. Călinescu). Nu întîmplător Ibrăileanu îl așeza alături de Alecsandri, Negruzzi, Coșbuc și Duiliu Zamfirescu. Desconsiderat de unii sau privit cu îngăduitoare umilință de către unii din contemporanii săi, Creangă rămîne un mare artist și un spirit rafinat.

O altă formulă propusă pentru a-l defini pe Creangă este aceea de autor satiric. Chiar dacă rareori Creangă e ironic (fie și disimulat!) sau malițios, el nu are o viziune și o intenție satirică. Dar Creangă are umor sau, cum spunea Pompiliu Constantinescu, „o grasă vervă umoristică". El rîde din toată inima, cu duh și „voie bună". Rîsul său nu e distrugător sau jignitor, ci sănătos și șiret. E rîsul celor inteligenți și înțelepți care înțeleg multe și vorbesc puțin. Umorul povestitorului moldovean este „umorul vieții" (P. Constantinescu), întrucît autorul e optimist, sociabil și comunicativ. În legătură directă cu „mijloacele artei sale" se află și umorul lui Creangă. În Povești, ca și în Amintiri, Creangă dă dovadă de o „abundență comică nativă" (Vladimir Streinu), care-l deosebești de alți autori comici sau satirici. Cum s-a spus de atîtea ori, avem de a face cu un umor țărănesc, de sorginte folclorică, expresie a unui spirit fin, predispus la jocuri de cuvinte, înțelesuri echivoce și sublinierea contrastelor. Pe scurt, umorul este marca specifică a lui Creangă.

Dar o formulă sau o caracterizare (Pompiliu Constantinescu îl considera pe Creangă „primul romancier al literaturii noastre"!, iar G. Călinescu socotea opera lui Creangă drept „romanul vieții țăranului") este oricum insuficientă pentru a-l identifica pe acest artist de excepție în autenticitatea și specificitatea scrisului său. El nu e nici folclorist, nici scriitor poporal, nici autor cărturăresc (indiferent de conotațiile acordate sensului acestui adjectiv!). Clasic și realist, Ion Creangă este un scriitor unic în literatura română.

În sfîrșit, cu privire la arta narațiunii, la limba și stilul operei, părerile celor mai mulți (și avizați!) specialiști converg spre sublinierea originalității, simplității (trăsătură definitorie pentru marea artă) și noutății scrisului Creangă.

In opera acestuia predomină epicul, atît în Amintiri, cît și în Povești, în care Călinescu găsea „aci adevărate nuvele de tip vechi, aci narațiuni fabuloase". Marele humuleștean nu e un descriptiv și nici un portretist, cum au crezut unii specialiști. Chiar într-un basm precum Harap-Alb, considerat pe nedrept ca o aglomerare de episoade, predomină epicul pur, iar în Moș Nechifor Coțcariul (numită, pe drept, de G. Călinescu „întîia mare nuvelă

românească de atmosferă") epicul este de-a dreptul superfluu. Deşi scriere individuală, Amintirile sînt dominate de o obiectivitate maximă. Portretele sînt puţine, abia schiţate, sugerînd o trăsătură de caracter dominantă, descrierile, şi ele puţin numeroase, sînt plate, rezumîndu-se la enumerări sau detalii etnografice. Scriitorul nu e un pictural. „Tăria lui Creangă, ca scriitor, stă aproape exclusiv în naraţiune, descripţia fiind ca şi inexistentă" (Const. Ciopraga). Se cuvine să subliniem şi faptul că Ion Creangă nu este un poet al naturii, ca Hogaş sau Sadoveanu (fiecare în felul său). Natura îi e indiferentă povestitorului. Pe el îl interesează oamenii şi reacţiile lor în faţa vieţii. Creangă, deci, nu e un poet, ci un moralist şi un psiholog.

Arta sa stă sub semnul povestirii. Realizarea ei rezultă din procedeele naraţiunii. Pînă şi umorul e la el o componentă a acesteia. În acest fel, Creangă interpretează oral şi scenic viaţa. De aici rezultă a doua trăsătură importantă a artei sale : caracterul dramatic. Nu e comentator care să nu-l fi remarcat. Prin acest procedeu Creangă dă viaţă unei scheme folclorice, unui fragment epic disparat şi caracterizează memorabil personajele. În fond, toată opera sa e constituită din variaţii pe o temă dată : viaţa ţărănească înţeleasă ca spectacol. Reconstituirea unui ideal rustic în ipostaze ale unei realităţi social-istorice se serveşte în primul rînd de arta spunerii. Deşi lucrat cu mare grijă, stilul lui Creangă este marcat de oralitate. (Vianu găsea în scrisul lui Creangă „o frază musculoasă"). Geniul lui Creangă vine din plăcerea de a povesti (Nicolae Manolescu). Creangă ni se înfăţişează ca un povestitor-actor. El e un fel de regizor care urmăreşte nu numai jocul celorlalţi, ci şi pe al său. Opera sa este „o întocmire dramatică cu un singur actor" (G. Călinescu). Plăcerea acestui joc al gesturilor şi expresiilor tipice (adevărate automatisme de comportament uman), gratuitatea lui (cu exagerări, îngroşări, răsturnări de planuri, neglijînd raţiunea epică a textului, cu calambururi şi limbaj licenţios) compun un mod unic, inimitabil, al expunerii lui Creangă. G. Călinescu avea dreptate cînd afirma că în Amintiri şi Poveşti nu există proză. Creangă scrie pentru a fi ascultat, opera sa putînd fi caracterizată ca o veritabilă comedie de caractere. Creangă rămîne un istoriograf. Nu găsim în opera sa portrete fizice sau morale, ci categorii sociale. Caracterul dramatic al operei (aşa se şi explică numeroasele dramatizări, departe însă de geniul — prin excelenţă dramatic — al autorului Amintirilor din copilărie) explică utilizarea, cu bune rezultate, a dialogului şi monologului. În întregime, opera are un caracter „dialogic" pro-

nunțat. Desfășurarea dramatică a acțiunii relevă însușirile de comediograf ale lui Creangă și-l apropie, firesc, de Caragiale. Povestitorul nu urmărește analiza sau descripția, ci „modalitatea spunerii". El este tot timpul prezent atît în lumea narațiunii cît și în cea a naratorului. În toate „fețele discursului", Creangă se exprimă pe sine, dar exprimă și personajele în numele cărora vorbește. De aici invenția verbală prodigioasă, umorul (dat mai ales de contraste, de absurditatea unor situații, exprimat însă lingvistic) și gigantizarea care l-a determinat, recent, pe un istoric literar să vorbească de „homerismul lui Creangă" (Nicolae Ciobanu), însoțite peste tot de „jovialitatea uriașă" a autorului (scenele lirice sînt rare).

Limba și stilul denotă aceleași trăsături. Limba lui Creangă e autentică, personajele caracterizîndu-se prin limbaj. Ea nu este o frumusețe pur formală, fără legătură cu conținutul, cum au fost tentați să creadă unii critici mai puțin avizați. În general, se poate afirma că Ion Creangă „a ridicat la expresie de artă limba țăranilor din ținutul Neamțului" (Pompiliu Constantinescu). Limba în opera lui Creangă creează atmosfera și caracterizează personajele. Acestea trăiesc prin ce și cum spun. Automatismul verbal al eroilor îl aseamănă cu Caragiale, numai că la scriitorul moldovean acesta vine dintr-un fond străvechi, țărănesc, ceea ce-i conferă vechime, bogăție semantică și valoare contextuală. De aici preferința pentru utilizarea unor forme fixe de grai, a proverbelor, zicalelor și locuțiunilor, ba chiar a unor formule specifice de început sau de sfîrșit în basme și povestiri („vorba ceea"). De fapt, la Creangă limba operei e a unui singur personaj: autorul. Prin eroii din Amintiri sau Povești vorbește, în toate situațiile, Creangă însuși. Exactitatea și autenticitatea vorbirii la Creangă sînt inegalabile. Dialogul, enumerarea, exclamațiile, repetiția și interjecțiile (dintre care multe cu valoare predicativă), construcțiile rimate, formulele inițiale și finale, proverbele, zicătorile și expresiile idiomatice, automatismele, valoarea specială a diminutivelor, „prisosurile lexicale", cadența și relieful frazei, toate acestea dovedesc nu numai bogăția și varietatea limbii folosite de Creangă, ci și utilizarea ei adecvată în raport cu conținutul. Unii critici au greșit cînd au apreciat opera lui Creangă numai pentru „pitorescul lexical". În realitate, fiecare cuvînt, expresie sau sintagmă servesc intenția artistică a autorului. Limba nu trebuie apreciată ca o valoare în sine, chiar dacă Creangă are o putere extraordinară de a sugera, prin sunete, forme, cuvinte și expresii. „Limba populară este pentru Creangă un izvor și un mij-

loc al narațiunii" (Ștefan Munteanu). În opera sa fiecare cuvînt se află la locul lui, fixat o dată pentru totdeauna.

Urmărind în special vocabularul scrierilor sale, unii specialiști au afirmat eronat că Ion Creangă este un scriitor dialectal sau regional. Dimpotrivă, limba lui este chintesența limbii populare din veacul trecut. De acest fapt era convins și Mihail Sadoveanu care afirma : „Amintirile și poveștile lui Creangă sînt însăși limba vie a poporului ridicată la un înalt potențial artistic. Cu cît pregătirea lectorului e mai bună, cu atît muzica ei e mai înțeleasă și sentimentul ei mai pătrunzător. Ca și în cazul lui Eminescu, Creangă e unic în sine, însă divers în cetitori".

Meritul cel mai important al lui Creangă în acest domeniu este că a folosit o vorbire autentic populară, dînd strălucire stilului vorbit al limbii noastre, a cărui trăsătură distinctă rămîne oralitatea.

Prin toate acestea, contribuția sa la dezvoltarea limbii române literare este deosebit de importantă, fapt subliniat de către cel mai competent cercetător al limbii marelui povestitor : „Creangă a izbutit să egaleze pe cei doi mari artiști ai cuvîntului românesc, contemporani cu dînsul, care sînt Eminescu și Caragiale". Și în această privință, Creangă se impune ca un mare povestitor român, continuînd pe Neculce și precedîndu-l pe uriașul Sadoveanu.

Clasic al literaturii române, Ion Creangă aparține, prin specificul național al operei, și literaturii universale. Fondul și forma scrierilor sale îl recomandă ca pe un original reprezentant al sufletului românesc. Prin creația sa, Creangă este scriitorul-român.

Fiind unic, Creangă nu a avut, nu are și nu poate avea imitatori. Originală în spirit, structură și stil, opera sa este inimitabilă, deoarece, cum a remarcat într-o celebră caracterizare G. Călinescu, „Creangă este o expresie monumentală a naturii umane în ipostaza istorică ce se numește poporul român". Prin geniul acestuia, opera lui Creangă rămîne o voce distinct românească în universalitate.

ILIE DAN

NOTA EDITORULUI

Această ediție aniversară, ocazionată de centenarul morții lui Ion Creangă, a fost concepută ca o antologie de texte reprezentative privind receptarea critică a operei genialului scriitor român, cu intenția de a pune la îndemîna cititorilor interesați (și nu sînt puțini!) referințele critice esențiale referitoare la personalitatea și opera marelui humuleștean. Prin forța lucrurilor, o asemenea ediție are un caracter restrictiv și subiectiv. Pe cît a fost posibil însă, ne-am străduit să punem la îndemîna cititorului de azi reperele de bază în interpretarea fenomenului Creangă, oferite, în timp, de nume cu rezonanță în critica și istoria literară românească.

Cercetarea critică, bogată și variată, legată de opera lui Creangă, privește în mod deosebit cîteva aspecte de primă importanță pentru înțelegerea originalității și actualității operei sale: locul lui Ion Creangă între scriitorii români, semnificația și actualitatea operei, limba și stilul, originalitatea artistică, caracterul național și universal al operei clasicului român.

E de la sine înțeles că editorul a întîmpinat unele dificultăți în selectarea textelor (mai ales că referințele bibliografice privitoare la Creangă sînt numeroase și diverse, ca întindere, metodă, viziune și argumentare), conștient fiind că antologarea majorității contribuțiilor bibliografice crengiene ar fi depășit nu numai spațiul acordat, ci și scopul imediat al acestei ediții. Drept urmare, am avut în vedere bibliografia esențială (cronologic, tematic și valoric) despre opera lui Ion Creangă, cu privire specială la: Ion Creangă, clasic al literaturii române, semnificația și actualitatea operei; arta narațiunii, specificitatea operei; izvoarele și specificul comicului, umorul lui Creangă; stilul și limba scriitorului; național și universal în opera lui Creangă.

Cum e şi firesc, am avut în vedere includerea în ediţia de faţă a unor contribuţii critice din diferite perioade de timp, pentru ca cercetătorul sau simplul cititor (şi ne gîndim în primul rînd la profesori, elevi şi studenţi) să poată urmări, pe etape, receptarea operei acestui scriitor unic, prin aprofundarea analizei, prin noutatea demersului critic şi prin noutatea perspectivei în raportarea la contextul literar naţional şi universal, pe parcursul unui secol din istoria literaturii române (de la Titu Maiorescu şi Nicolae Iorga la Ioan Holban şi Nicolae Ciobanu). Pentru specialişti, e de la sine înţeles că multe texte nu au putut intra în ediţia noastră, măcar că unele fragmente prezintă un interes nedezminţit (parţial, le-am avut în vedere în cea de a treia secţiune a volumului).

Textele au fost grupate, potrivit tematicii volumului şi criteriilor de selecţie ale editorului, în trei secţiuni importante : I. Scriitor naţional ; *II.* Ion Creangă — artistul ; *III.* Sub zodia eternităţii *(Opinii româneşti şi străine). În cadrul fiecărei dintre ele, studiile şi articolele sau referinţele critice fragmentare se succed în ordinea cronologică a primei lor apariţii în reviste sau în volume. În cazul celor mai importante monografii dedicate personalităţii şi operei lui Creangă (în ordine cronologică : Jean Boutière, G. Călinescu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Vladimir Streinu, George Munteanu, Mihai Apostolescu, Ioan Holban) am ales capitolele care reprezintă, potrivit concepţiei de la baza ediţiei, cel mai fidel metoda de cercetare şi valoarea certificată a unor asemenea lucrări. Ultima secţiune însumează un mare număr de aprecieri critice cu privire la opera lui Creangă, datorate unor personalităţi româneşti şi străine.*

În transcrierea textelor, am ţinut cont de normele ortografice şi de punctuaţie actuale. Am urmărit însă, în acelaşi timp, şi conservarea formelor de limbă specifice în cazul unor autori, mai ales din prima jumătate a secolului nostru. E vorba, mai ales, de unele moldovenisme şi muntenisme (aci, cătră, cetitor, fineţă, întăi, mulţămeşte, nouă = *noi*, pănă, pretutindene *ş.a.) sau de acei termeni a căror formă diferă astăzi de cea din epoca publicării studiilor respective (în special la Nicolae Iorga) precum :* adecă, aeriane, capitul, colori, despreţ, falş, higienic, humoristic, iperbolă, origină, personagiu *etc.*

S-au păstrat de asemenea unele alternanţe (îndeosebi lexicale) de tipul : adăuga-adăoga, fantezia-fantazia, peisagiu-peisaj, pînă-pănă, primar-primare, umor-humor.

Sublinierile în text, trimiterile bibliografice și notele autorilor antologați s-au păstrat întocmai (acestea din urmă în ordinea preferată de fiecare). Numai în cazul studiului lui Jean Boutière, în situația în care monografistul francez traducea în subsolul paginii textul românesc al lui Creangă, în versiunea românească aceste note nu se mai justifică în text.

Deoarece autorii selectați în ediția de față au lucrat în faze de timp diferite și, în special, după ediții diferite din opera autorului Amintirilor, *citatele din opera acestuia au fost păstrate fără modificări. Așa se explică de ce întîlnim uneori în textul lui Creangă citat de un autor sau altul forme cu* u *final* (ceriu, maiu, paiu, suiu, tăràboiu, temeiu *etc.) sau forme muntenești, nefolosite de Creangă, precum* aci, mîinile, pîine *sau alternanțe ca* sînt-sunt, Ștefan al Petrei-Ștefan a Petrii-Ștefan al Petrii *ș.a.*

Greșelile de tipar (destul de numeroase!) au fost corectate tacit. S-a intervenit doar în citatele date de către autorii studiilor numai atunci cînd este vorba de flagrante erori ca următoarele: gramatica lui Mărculescu *(în loc de* Măcărescu), *părintele* Ion Humuleșteanu *(în loc de* Humulescu), *Chirică are* treizeci *de ani (în loc de* treisprezece), *într-un loc citim „nu mai* stinghinești*" (în loc de* stînchești) *ș.a.*

In textul lui Nicolae Iorga s-a păstrat forma adjectivală românesc, *consecvent întrebuințată de către marele om de cultură, iar numele poetului a fost ortografiat* G. Alecsandrescu *(așa cum îl întîlnim numai la G. Călinescu).*

Pentru verificarea trimiterilor la opera scriitorului, s-a folosit ediția critică Ion Creangă, OPERE (ediție îngrijită, note și variante, glosar și bibliografie de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș; studiu introductiv de Iorgu Iordan, Editura Minerva, 2 vol., 1970).

Citatele în limbi străine au fost traduse în subsolul paginii, cu excepția unor cuvinte sau sintagme de circulație curentă (andante, in abstracto, mutatis mutandis, stricto sensu).

Notele editorului poartă, între paranteze obișnuite, indicația n. ed.

La sfîrșitul fiecărui studiu sau articol ori fragment semnificativ (în secțiunea a treia a volumului) se indică data primei apariții și volumul sau publicația din care se reproduce textul în ediția noastră.

Această ediție aniversară este însoțită de o cuprinzătoare Bibliografie *(în ordine alfabetică). Ea este selectivă, în două privințe: pe de o parte, pentru că cuprinde numai contribuțiile referitoare la personalitatea și opera marelui scriitor român; pe de altă*

parte, pentru că le-am avut în vedere pe cele cu caracter general (monografii, istorii literare, eseuri, medalioane comemorative), cu specială privire la opera *lui Creangă. De altfel, o bibliografie exhaustivă (pînă în momentul publicării ei) însoțesc ediția citată de* Opere.

Chiar dacă (din lipsă de spațiu) unele contribuții nu au putut fi incluse în această ediție, nutrim speranța că tot ceea ce este valoros și actual din contribuțiile dedicate operei lui Creangă nu a rămas în afara acestui volum, pe care-l dorim un modest omagiu întru cinstirea centenarului trecerii în neființă și în nemurire a Lui Ion Creangă.

ILIE DAN

I. SCRIITOR NAȚIONAL

N. IORGA

ION CREANGĂ [1]

Ca toţi scriitorii cari nu şi-au adunat scrierile răzleţite, într-un volum [2], mai uşor de cetit pentru cei ce se interesează de mişcarea literară, — aşa puţină, cum este, — de la noi, Ion Creangă e puţin cunoscut multora din generaţia tînără. De cînd, de supt vioiul lui condei, nu mai izvorau anecdotele şi poveştile, în care firea unui popor întreg se răsfrîngea, de cînd firul acestora nu se mai depăna, cel mai original şi mai românesc dintre prozatorii noştri căzuse într-o uitare, din care de-altmintrelea, puţin doritor de a face zgomot în jurul său, nu căuta să iasă. Şi, dăunăzi, cînd moartea a venit să-i îngheţe glumele pe buze, mulţi din cei ce au vestit-o nici nu ştiau că ţara pierde pe unul din puţinii noştri oameni de valoare în literatură [3].

Opera lui Creangă, — nu tocmai mare, cum se întîmplă mai totdeauna într-o ţară unde omul de litere nu există ca profesie, — e foarte interesantă pentru cercetător, şi criticul literar, obişnuit *să esplice* pe un scriitor, determinînd înrîuririle la care a fost supus şi oamenii cari l-au hrănit cu aspiraţiile lor, e lovit de caracterul aşa de original şi de puţin împrumutat al unui scriitor despărţit prin zidul chinezesc al lipsei de o cultură mai înaltă de toate producţiile literare străine, unde ar fi găsit elementele ce i-ar fi împestriţat originalitatea cu caracterul lor deosebit. În lumea noastră literară, aşa de înstrăinată, ca limbă şi ca idei, rîndurile curate pe care le-a scris Creangă sînt un adevărat fenomen, şi cu drag mă

[1] Acest articul se chema odată **Incercare de critică ştiinţifică**. Autorul ţine să declare că nu mai crede în aşa ceva : credinţa de atunci esplică însă tonul foarte... „steif" al celor ce urmează.

[2] Operele lui Creangă au apărut de atuncea, în două volume, şi această ediţie completă a contribuit mult la popularizarea povestitorului moldovan.

[3] S-a anunţat atunce, in oarecare gazete de format mare, moartea „institutorului" Creangă, un „distins" institutor, şi celelalte.

opresc înaintea scriitorului energic și vioi, care, înțelept ca poporul, e rîzător și sentențios, mișcat și fatalist, ca și dînsul.

I

Între deosebitele elemente, care intră în formarea unei personalități sufletești, niciodată potrivire deplină nu poate să existe. Fiecare om are o parte din mecanismul lui cerebral, care predomină asupra celorlalte, și cu atîta mai mult la omul de litere — elementul predomnitor, fixat și mărit prin reproducere, are să se arăte cu o mai desăvîrșită limpezire. Avem astfel temperamente artistice imaginative, ca Edgard Poe ori Hoffmann, stăpînite de abstracții, ca Richepin și Rollinat, sentimentale ca Lamartine, senzaționale ca Zola. Creangă face parte din această din urmă categorie de scriitori senzaționali. Pentru ca lucrul să se lămurească mai ușor, nimic mai potrivit decît cercetarea chipului cum un scriitor de idei, ca Delavrancea, de pildă, își alcătuiește nuvelele, în paralel cu felul cum nuvela se încheagă de la sine în creierul bogat în senzații al scriitorului nostru. În capul celui dintăi, al lui Delavrancea, ideile abstracte au locul de căpetenie: scriitorul *vede*, însă constituția lui psihică e așa, că lucrurile văzute nu rămîn astfel în bloc în arsenalul memoriei, ci, viind asupră-le, puterea de abstracție le întrebuințează ca material pentru clădirea unei zidiri întregi de lucruri închipuite. De aceea, cînd o asemenea natură se pregătește să compuie, ideea se înfățișează întăi, planul abstract al acțiunii, ce are să se desfășure în nuvelă, și tipul nefixat încă al personagiilor, care au să conducă această acțiune, și apoi scriitorul vine de le îmbracă cu elemente luate din realitate și legate într-un trup nou prin puterea de închipuire. Nimic văzut și reprodus așa cum a fost văzut: *toate sînt judecate și imaginate*. Firul de care se leagă totul în nuvelă e acea idee abstractă care se simte pretutindene și care a fost preexistentă nuvelei, care a format concepția ei primordială. În *Liniște*, de pildă, Delavrancea n-a văzut pe doctorul lui, nici pe transparenta și dulcea lui iubită; figurile lor sînt schițate din lumea visului, care nu se simt în voie în haina reală, pe care le-o croiește după trupurile lor aeriane nuvelistul. Delavrancea a purtat înaintea ochilor minții întăi tipul, fără esistență în viață, al omului superior, urgisit de lumea care nu-l înțelege, și mistuind amărîta lui viață într-o liniște transcendentală, pe care nimic omenesc nu vine s-o mai tulbure, apoi pe femeia dulce și slabă, cu bărbia ca un măr de ceară, floare gin-

gaşă, veşnic pe pragul morţii, osîndind lumea din înălţimea despreţului său anemic, şi-a închipuit *in abstracto* o legătură de iubire între aceste două fiinţi aşa de deosebite, doctorul atletic, sanguin şi nebun de teorii — şi femeia naivă, anemică şi slabă, legătură pe care moartea ar veni s-o rupă, dînd uneia mormîntul, celuilalt „liniştea", şi numai după ce astfel ideea nuvelei întregi s-a plămădit, scriitorul a făcut din doctor un anumit doctor, cum a văzut el mulţi, elev al lui Marcovici şi trăitor în Bucureşti, şi dintr-însa o anumită femeie, fata unui moşier ofticos, a precizat împrejurările acţiunii, a retuşat tabloul, purtînd pe deasupra penelul realităţii, — şi nuvela a fost gata.

Cu Creangă, lucrul stă altfel : Ca şi poporul, călăuza şi inspiratorul lui unic, el are puţine idei abstracte în minte : icoanele, senzaţiile predomină. Memoria lui e memorie de ordine senzaţională : scriitorul vede admirabil : faptele, care trec pe dinaintea ochilor lui glumeţi îşi pun adînc pecetea în masa creierilor, şi urma lăsată nu se mai şterge niciodată. În orice moment, Creangă poate dispune de dînsa : ea, senzaţia, i se prezintă înainte, cu toată bogăţia ei de colori şi lămurirea ei de contururi, gata să ieie trup sub condei. La toate personagiile multiple, care se poartă în lumea operelor lui, ar putea el determina exact şi conştiincios, ca la cotcariul de moş Nichifor harabagiul, tîrgul, mahalaua şi timpul cînd a trăit, chiar dacă ar trebui să se coboare pe vremea bunicului bunicului său, — al lui Ciubăr Vodă, adecă — cel care a primit 49 de mioare, cifră rotundă, de la moş Dediu din Vînători. Tot aşa de *văzut* ca şi Nichifor e dascălul său, Popa Duhu, iute în răspunsuri şi glumeţ ca dînsul, „acel popă îmbrăcat cu straie sărăcuţe, scurt la stat, smolit la faţă, cu capul pleş", care primblă prin grădinile şi uliţele Iaşului cugetările lui cele înţelepte. *Amintirile* nu sînt alta decît o galerie de tablouri, văzute toate într-o lumină de veselie, care creşte puterea lor, fără ca vreo concepţie de ordine ideală să le lege între ele. Fie, de pildă, partea a doua a lor, acea care de la fuga lui din bordeiul dărîmat al Irinucăi pănă la timpul cînd intră în şcolile acele, „cumplit meşteşug de tîmpenie, Doamne fereşte", care dădeau satelor păstorii lor sufleteşti. Icoanele văzute se ţin lanţ, ele izvorăsc de sub condei, fără ca de înainte scriitorul, călăuzit de vreo idee abstractă, să fi făcut alegere între deosebitele materiale de natură senzaţională, pe care le avea la îndemînă. Una după alta, fără intenţie conştientă din partea autorului, senzaţiile s-au succedat înaintea luminii conştiinţei sale pentru a se închiega pe hîrtie. „La rînd", cum spune el, vin, fără altă legătură decît a timpului, în care s-au petrecut, şi fără vreo

alegere anterioară, scena, duioasă în realismul ei, a întoarcerii tătîne-său în casa plină de copii, uratul, aşa de fără noroc pentru el însuşi, de la Anul Nou, smîntînitul oalelor, necazurile cu răutăciosul de moş Ciorpec ciubotarul, cireşele furate de la moşu-său, şi prinderea pupezei, ceasornicul viu şi zburător al satului, şi cîte altele, care, împărţite una cîte una în fiecare capitul, ar forma atîtea mici tablouri, zugrăvite în toate amănunţimile lor de vorbă şi de faptă. Din această grămădire însă, cam dezlînată, a amintirilor tipurile ies mult mai tare la iveală, şi sînt mult mai vii, de cum s-ar crede. Fiindcă mersul lui e mersul vieţii chiar, şi, precum în viaţă, fiecare întîmplare, cît de neînsemnată, în aparenţă, contribuie pentru a ne dezvălui personalitatea oamenilor cu cari stăm în atingere zilnică, tot aşa şi în opera lui Creangă autorul, fără să-şi dea osteneală să fixeze tipurile (fixare, care, cerînd abstracţia calităţilor din împrejurările unde s-au manifestat, nu s-ar potrivi cu senzaţionalitatea sa excesivă), le lasă să se desfacă de la sine din cele povestite. Ştim că moşul său Vasile e zgîrcit, chiar dacă n-ar spune-o, din afacerea cu cireşele, şi, fără să ne-o zică el însuşi, am înţelege destul de bine ce poamă de băiat cuminte era. E o lume întreagă aceea care se desfăşură, din Humuleşti pănă la casa lui Pavel din Fălticeni, şi în această grămadă de figuri nici una lăsată în umbră : toate au pecetea propriilor personalităţi, popa Oşlobanu, ca şi văru-său Ion, moş Bodrîngă, ca şi tîmpitul de Trăsnea. Cînd n-are timp într-o nuvelă, în *Moş Nichifor Coţcariul*, de pildă, să întrebuinţeze procedarea lui obişnuită, el e silit să fixeze singur tipul, dar, chiar atunci, are să se ferească, pe cît poate, de a ne da însuşirea în răceala ei abstractă : totdeauna ea va fi ilustrată printr-un exemplu din lumea concretă.

Pustnicul Chiriac e lămurit de minune prin această concretizare a calităţilor de ordine abstractă. Cinci-şese rînduri dau tipul aşa de humoristic al călugărului „din sfînta Agură", care-şi „cănea părul şi barba cu cireşe negre şi Vinerea seacă cocea oul la lumînare, ca să mai uşureze din cele păcate". E o nuvelă întreagă condensată în aceste cîteva rînduri. Firea lacomă a jupînului Strul din tîrgul Neamţului, negustor de aşa de multe lucruri, e desăvîrşită printr-o paranteză : „mai făcea el, nu-i vorbă, şi alte negustorii". În descrierea acestor tipuri, Creangă, care de obicei, nu lasă nimic închipuirii cetitorului, ajunge la puterea de sugestie a unui Turgheniev.

Acelaş lucru cu intriga : cînd acţiunea, ce are să între în cadrul nuvelei, nu e o acţiune văzută de dînsul, ea se micşorează într-atîta încît devine nulă. Compare-se mişcarea şi viaţa neas-

tîmpărată din *Amintiri*, cu acţiunea din *Moş Nichifor*, ori din *Ion Roată*. În cea dintăi nuvelă, n-avem nimic alta decît un fragment de călătorie, văzut din punctul de vedere al humoristului. Un alt scriitor n-ar fi scos nimic dintr-o temă ca aceasta, — de o simplicitate extraordinară: un harabagiu porneşte la drum cu fata [1] lui Strul bacalul, Malca, capătul se rupe, apoi roata sare: harabagiu şi muşteriu stau o noapte pe drum. Creangă are însă un chip deosebit, al său propriu, de a scoate o nuvelă întreagă din aceste date sărăcăcioase. Întăi facem cunoştinţă amănunţită cu moş Nichifor, şi pe urmă, cînd harabaua porneşte, scriitorul se apucă să noteze impresiile, pe care i le produc eroului său locurile prin care trece, şirul de senzaţii trecute, ce i se deşteaptă în minte la senzaţia prezentă a locului. Toată asociaţia de idei care se trezeşte în mintea lui moş Nichifor şi i se coboară pe vîrful limbii — cu acea uşurinţă de scurgere a ideilor, în toată plasticitatea lor, care se întîlneşte numai la omul necult şi pe care Creangă, admirabil în dialoguri, o reproduce fără o notă falşă, — ni se desfăşura înainte. Schema ideilor e cam aceasta: Grumăzeştii, lupul, dealul Bălaurului, bălaurul, solomniile, baba lui etc. şi fără nici o silă, rînd pe rînd scriitorul notează: acţiunea ocupă o bucată mică de la sfîrşit, după această schiţare a gîndurilor, ce se leagă în creierul unui ţăran la drum, şi cînd nuvela se mîntuie într-un hohot de rîs, dacă am încerca să apucăm subiectul, el ne lunecă între degete, cu toate amănunţimile de multe feluri, care o alcătuiesc, şi, singure, cîteva linii generale rămîn înainte.

Chiar cînd Creangă are idei generale, un chip al său de a judeca un lucru, starea ţăranului de pildă, îi e cu desăvîrşire imposibil să ne spuie aceste păreri ale sale de o ordine mai înaltă decît acea a faptelor, în limba rece a generalităţilor, cu care nu-i deprins şi între care n-a trăit. E dintre acei cari vorbeau în parabole şi în pilde: ideea generală apucă, imediat după ivirea ei, haina faptei, a lucrului văzut, pe care haină, noi oamenii trăiţi în abstracţii, trebuie s-o lepădăm, admirîndu-i strălucirea, pentru a înţelege miezul. Ţăran, Creangă simte durerile ţăranului mai tare decît noi, fiindcă e „carne din carnea lor şi sînge din sîngele lor", şi totuşi nicăirea o protestare de ordine ideală: cu cît efectul ei e mai puternic însă, cînd vedem obrazul necinstit al bătrînului Ion Roată, căruia, cu o sărutare, Vodă îi şterge pata de pe faţă! Şi aiurea tot haina concretă o pune în spate ideea, care vine să

---

[1] De fapt Malca era nora lui Strul (n. ed.).

ni arăte nouă, celor ce mai credem în vorbe, că prin Unire, „sfînta Unire", ţăranul a căpătat doar îndoirea sarcinilor.

Nici tipuri abstracte deci, nici intrigă ideală în nuvelele lui Creangă: pretutindeni carne vie, lucruri pipăite; în creierul lui puternic, singure senzaţiile clocoteau, şi cînd, din vreme în vreme, cîte o idee abstractă venea cu fizionomia ei anemică în această lume de fiinţe psihice uriaşe şi pline de colorit, ea trebuie să îmbrace haina locului. Creangă e la noi tipul perfect al scriitorului senzaţional, la care această predominare a concretului se esplică, poate, în om, printr-o mai mare îmbielşugare de viaţă, printr-un mai mare exces de sînge, care hrăneşte puternic creierul lui, ţiind fragede senzaţiile, opreşte cercetarea rece de a le despica şi veşteji, atuncea cînd abstrage din ele ideea.

II

Creangă n-a scris însă numai nuvele; alăturea cu acestea avem o cantitate covîrşitoare de poveşti şi snoave, pe care el, care de altfel se scutură de neologism, cînd apucă în mînă condeiul, le botează „anecdote". Aici are să apară al doilea caracter al scriitorului, *popularitatea* lui, ca să zic aşa, rămîind, ca înţelesul deosebit, şi mai apropiat de acel etimologic, în care întrebuinţez acest cuvînt, să se lămurească din cele ce au să urmeze.

E o mare deosebire între a scrie o nuvelă şi între a spune o poveste. Nuvelistul e pe deplin stăpîn pe ceea ce are să scrie: tipuri, acţiune, dialog, totul poate să iasă din mintea lui, după voie; scriitorul de poveşti e mai mult încătuşat decît celalt. Aici, el trebuie să-şi mlădieze talentul, să-l silească să intre într-un anumit cadru de idei, să adopte un anumit stil, să zugrăvească un anumit fantastic. Fiindcă o poveste e un tot organic, netezit şi potrivit de întregi generaţii de oameni, prin ale cărora guri a trecut, şi o călcare la o parte de pe cărarea ei se cunoaşte îndată. În Ispirescu, de pildă, ori în Delavrancea, din timp în timp, pare că ne vine să chemăm pe scriitor la ordinea... poveştii. Personalitatea lui cultă produce un efect supărător în mijlocul feţilor frumoşi cari clădesc poduri de aur c-un cuvînt, şi al frumoaselor fete de împărat ce se uită cu ochi cuminţi pe calea de minuni pe unde are să le vie ursitul. E un anahronism, şi floarea povestei cea gingaşă se usucă la suflarea cugetărilor străine de firea ei. Sînt totuşi poveşti frumoase, îmbrăcate într-o limbă admirabilă, ca unele din Delavrancea, dar, gen hibrid, această fată naivă,

îmbrăcată în haine moderne, n-are nici frumuseţea simplă a poveştei, nici aceea mai complexă a nuvelei.

Altfel îl vedem pe Creangă. Chiar dacă ar fi vrut să introducă elemente străine în lumea poveştilor, n-ar fi avut de unde. Om necunoscător de literaturi străine, neimpregnat de acele tendinţe nepotrivite cu firea poporului nostru, care scot aşa de adeseori capul, cînd cetim alte poveşti, el a fost din fericire păstrat de împrejurămi ca o oglindă dreaptă şi lucie, în care povestea se răsfrînge, fără să se cunoască de a fost răsfrîntă. La dînsul, nimic din ceea ce caracterizează pe scriitorii moderni nu se arată nepotrivit într-o lume distinctă de acea după al căreia tipar gîndeşte scriitorul: nici lux de comparaţii ori descrieri, minunate ca gingăşie, colorit şi înţelegere a naturii, ca în Delavrancea [1], însă nespus de nepotrivite într-o limbă cam seacă şi fără podoabe cum e limba poveştilor noastre, nici icoane fantastice, groaznice în trăsăturile lor fermecate, ca în *Făt-Frumos din lacrimă* a lui Eminescu. În Creangă, luna nu se coboară în formă de palaturi, nici iazme în chip de stîncă nu-şi arată fioroasele lor trupuri; povestea e numai poveste, şi oglinda fără ceaţă a prozatorului nostru nu-i deformează contururile, puind podoabe meşteşugite pe trupul sănătos şi mîndru în simplicitatea lui al producţiunii populare. În *Harap Alb*, cea mai îngrijită ca formă şi mai cu dragoste scrisă dintre poveştile lui, în zădar am căuta o descriere mai întinsă ori o comparaţie artificială; cînd comparaţia se întîlneşte, ea aparţine poveştii, e justă, scurtă, mumificată aproape, ca şi comparaţiile eterne ale epicilor greci. În povestea mai mică a *Fetei babei şi fetei moşneagului*, singure trei comparaţii se întîlnesc, şi caracterul lor e evident nu artificial, ci curat popular; fetei babei gura îi umblă „cum umblă meliţa", tot ea se alintă „ca cioara în laţ", se piaptănă „de pare că o ling viţeii". Şi atîta-i tot: descrierea puţină, seacă, nervoasă, fără multe podoabe. Propoziţii răzleţe o alcătuiesc; nicăirea perioada lungă şi cochetă, pe care o întîlnim, luată de la străini, în *ceilalţi scriitori* ai noştri. Ca dovadă, cîteva din cele mai izbutite din descrieri, cele mai plastice, icoana lui Gerilă, de pildă, care, cînd sufla între gingaşele lui buze de arap, „toată suflarea şi făptura de primprejur îi ţineau hangul: vîntul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văicăreau, pietrele ţipau, vreascurile ţiuiau şi chiar lemnele de pe foc pocneau de ger. Iară veveriţele,

---

[1] Cf. **Fata moşului**, în **Sultănica**, pp. 242, 247 etc.

găvozdite una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii şi plîngeau în pumni, blăstămau ceasul în care s-au născut".

În acelaş stil fără podoabe măiestrite, adevărat stil popular, care păstrează icoanele pentru vers şi lasă prozei lămurirea ei neacoperită de comparaţii şi descrieri, sînt zugrăviţi şi Flămînzilă, „namila de om", care mînîncă, fără să-şi sature pîntecele, brazdele de pe urma a 24 de pluguri, şi Setilă, cel ce bea apă de la 24 de iazuri şi gîrle, pe care umblă mai mult de 500 de mori, şi Ochilă cel cu un singur ochi, mare cît o roată, până la Păsări-Lăţi-Lungilă „fiul săgetătorului şi nepotul arcaşului". Alternarea unei oarecare versificaţii de asonanţă cu proza e în spiritul genului, şi măiestrirea nu se simte în alcătuirea versului decît din partea din urmă, unde caracterul popular se cam împestriţează cu o gingăşie căutată, care pătează apa poveştii. Astfel, fata de împărat va fi prezentată ca un „boboc de trandafir din luna lui maiu, scăldat de roua dimineţii, legănat de adierea vîntului şi neatins de ochii fluturelui", şi dorul va deveni un „soare mîndru luminos şi în sine arzător, ce se naşte din scînteia unui ochiu fermecător", ceea ce e banal orişiunde, şi cu atît mai supărător într-o poveste.

Lăsînd la o parte acum critica de amănunţimi, poveştile şi snoavele, care numai prin dimensiunile lor se deosebesc unele de altele, partea cea mai mare din opera lui Creangă adecă, nu face nimic alta decît să ne deie, fără nici o amestecare de tendinţi străine şi de neologisme, ca vocabular şi sintaxă, adevăratul spirit al poporului, de la care şi-a învăţat el meşteşugul de scriitor, şi care a pus pe temperamentul acesta vioi şi puternic pecetea lui neştearsă. Cei ce nu vor să creadă în existenţa unor caractere etnice, care, printr-un şir nedescurcat de cauze dau fiecărui popor o fizionomie a sa, ce-l deosebeşte de toate celelalte, citească pe cel mai romănesc ca inspiraţie şi formă dintre prozatorii noştri: din cetirea operei tipul etnic al poporului romănesc are să se desfacă în toată plenitudinea sa. Avem să vedem în scriitor pe român în general, fire veselă, care zăreşte îndată, ca toate popoarele romanice, partea caraghioasă a lucrurilor, popor superstiţios, cu mintea plină de balauri şi alte asemenea moşteniri ale răposatului Olimp aric, fatalist, care pleacă fruntea înaintea celor trimise de sus şi din timp în timp lasă mintea să se coboare înspre un pesimism dulce, care vede viaţa plină de griji şi-şi pune idealul de fericire în vremile aurite ale copilăriei apuse.

III

Toată opera aceasta multiplă şi vie e scăldată într-o atmosferă de *humor*, ce se iveşte pretutindeni, pe foile deseori înduioşate ale *Amintirilor*, ca şi în caraghioasele foi în care porcul vine să-i spuie povestea, pe care, la rîndul lui autorul o împărtăşeşte cetitorilor.

Cineva poate fi înzestrat cu darul acesta din firea lui sau să-l adopte ca mijloc estetic în operele sale. În cazul din urmă avem acel rîs silit, crud şi amar, ce se întîlneşte aşa de des în operele humoriştilor engleji, începînd cu Addison şi sfîrşind cu romancierul realist Dickens. În Creangă, rîsul nu e introdus cu conştiinţă în operă, ci vine din inimă; e rîsul sănătos şi puternic, care trebuie să trezească tot rîs în mintea celui ce citeşte. Humorist născut, el a văzut totdeauna lucrurile prin partea lor cea comică, le-a privit sub unghiul ridicolului, şi temperamentul lui propriu se reflectă în operă.

Mijloacele pe care le întrebuinţează humoristul sînt nenumărate: grămădire de amănunţimi fără capăt, vorbe nepotrivite cu ceea ce înseamnă, făgăduieli pe care altfel le îndeplineşte. Toate acestea sînt întrebuinţate de Creangă: cînd, ca în *Amintiri*, îl vedem zugrăvindu-se singur ca unul, care, zice el „prin somn nu ceream de mîncare, dacă mă sculam, nu mai aşteptam să-mi deie altul, şi cînd era de făcut ceva, o cam răream de-acasă. Şi apoi mai aveam şi alte bunuri: cînd mă lua cineva cu răul, puţină treabă făcea cu mine, cînd mă lua cu binişorul, nici atîta, iar cînd mă lăsa de capul meu, făceam cîte o drăguţă de trebuşoară ca aceea, de nici sfînta Nastasia, izbăvitoarea de otravă, nu era în stare a o desface, cu tot meşteşugul ei", cînd în *Moş Nichifor coţcariul*, ne lămureşte chipul cum acesta găsise mijlocul să cumuleze meseria de harabagiu cu aceea de geambaş, cînd, în sfîrşit, răspîndeşte cu prisosinţă gluma în *Amintiri*, în care toţi pare că rîd, de la Smărăndiţa, fata popei, pînă la dînsul, care se pricepe totdeauna cum să facă o blăstămăţie. Pretutindeni tonul povestirii e însă cel serios: scriitorul întrebuinţează toată puterea de concepţie, de care dispune, pentru a stîrni un rîs homeric, fără ca pentru aceasta tonul aşezat, ce domneşte în toate scrierile lui, să înceteze. Silinţa pentru a fi humoristic nu se simte nicăirea, şi Creangă debitează cele mai mari enormităţi cu un aer de convingere netulburată. La fiecare poveste, nu uită să ne spuie că

omul trăieşte încă, dacă n-a fi murit, ca Ivan Turbincă [1], şi că ospăţul ţine încă, de nu s-a fi mîntuit, şi naivitatea povestitorului e minunată, cînd descrie „cinătuirii" femeii lui Stan Păţitul, prin care cinătuire el şi cu dracul Chirică o uşurează de-o coastă, singura de drac, care-i mai rămăsese. Tipurile, cînd îşi dă osteneala să le zugrăvească, în poveşti mai ales, arată o imaginaţie uriaş de humoristică : dovadă descrierea lui Gerilă, care, cînd suflă cu „buzoaiele lui groase şi dăbălăzate", una i se dă peste cap, pe cînd cealaltă îi ajunge la pîntece.

Puţini dintre humoriştii moderni au avut ca dînsul darul înnăscut de a lega la un loc, într-o capodoperă de humor limba cea mai comică posibilă, în care un singur cuvînt pus bine e de ajuns ca să producă impresia dorită de humorist, cu schimonosirea, ce trebuie adusă realităţii, pentru ca aceasta să devie ridiculă. Fără să aibă imaginaţia ameţitoare a lui Jean-Paul, puterea de concepţie a lui Swift ori Dickens, el poseda toate însuşirile humoristului, şi, pus în alte împrejurări, dacă ar fi pierdut nemăsurat ca originalitate, cine ştie ce faţă ar fi luat verva lui nesfîrşită, totdeauna sănătoasă şi vioaie.

IV

Ţăran prin caracterul operei sale întregi, Creangă a păstrat totdeauna scepticismul pentru cuvinte, înţeleapta neîncredere a ţăranului. El, nepotul vornicului din Pipirig, al acelui David care l-a dus întăi la şcoală, unde era să-şi deschidă mintea, fără să-şi „corchezească" limba, săteanul din Humuleşti a fost necontenit cu inima între acei ce-l văzuse crescînd, pe atuncea, cînd, copil bălan, însenina, cum zice el, cerul cu un zîmbet de al lui. Deprins să vorbească în pilde, a luat apărarea fraţilor săi de muncă în două nuvele, cei doi Ion Roată, în care se simte o inimă, care, ca a lui Dostoievski, înţelege pe cei umiliţi şi apăsaţi, şi care sîngeră de suferinţile lor. Prin gura ţăranului de la Divanul ad-hoc, „om cuviincios", dar „cu gîdilici la limbă", scriitorul însuşi vorbeşte, şi căldura simpatiei se simte în rîndurile în care ne povesteşte, — aşăzat, după obiceiul său, şi fără declamaţii — cum „cine se scoală mai de dimineaţă, acela e stăpîn în sat la ei, de-i oropseşte şi-i tiuhăieşte mai rău decît pe vite". Şi nicăiri mai

---

[1] Cf. pentru a se vedea humorul lui Creangă, o poveste asemănătoare la scriitoarea spaniolă Fernán Caballero.

multe lucruri nu s-au spus mai frumos în cuvinte mai puține, decît atuncea cînd bătrînul plugar își deschide înțeleapta gură, ca să spuie boierilor din Divan adevărul mare și plin de mustrări că „ia palmele țărănești străpunse de pălămidă și pline de bătături, vă țin pe d-voastră de atîta amar de vreme și vă fac de huzuriți de bine". De altfel, vremile cele nouă îi plac și mai puțin decît cele vechi, și Creangă e dintre cei ce, nemulțumiți cu timpurile lor și setoși de un ideal, și-l strămută în trecut, cînd, vorba lui, fetele aveau rușine și cînd, într-o lume mai românească, se vorbea o limbă mai puțin *corchezită*. În fond, fatalist ca poporul, ale cărui sentimente le împărtășește, el caută fără păreri de rău zădarnice la toate năcazurile și grijile traiului, fiindcă știe el bine că sînt la urma urmei *„trei coți de pămînt, în cari se încheie toată scofala pe lumea asta"*.

Humorist de talent, scriitor senzațional prin excelență, Creangă e acela dintre autorii noștri care a trăit mai aproape de popor, l-a înțeles mai bine și l-a reprodus mai cu viață. Scutit de orice influență străină, el a păstrat neatinsă limba și gîndirea românească, și de aceea nici o altă figură mai originală în simplicitatea ei viguroasă nu se întîlnește în literatura noastră modernă. Și, dacă pe de o parte e regretabil că el n-a cunoscut izvoarele de frumuseți estetice ale Apusului, pe de alta, tocmai acestei izolări a lui trebuie să-i mulțumim pentru caracterul original al operelor sale. În alte împrejurări, Creangă ar fi fost altfel și ar fi scris altfel, dar n-ar mai fi fost Creangă, adecă o minune de povestitor, scriind în cea mai frumoasă limbă românească.

1890

Schițe din literatura română, Iași, Editura librăriei frații Șaraga, ș.a. (1893), vol. II, pp. 61—84.

G. IBRĂILEANU

POVESTIRILE LUI CREANGĂ

Creangă n-are metafore.

Un însemnat critic și filolog francez, Rémy de Gourmont, observînd că Homer n-are metafore, explică această particularitate stilistică prin *primitivitatea* ilustrei epopei elenice *(Problèmes du style)*.

Primul studiu al inteligenții „figurative" este comparația. Metafora vine după aceea.

Lipsa de metafore în Creangă, unicul prozator român al cărui stil are particularitatea asta — este caracteristică acestui scriitor prin excelență *popular* și prin excelență *epic*.

Opera lui Creangă este epopeea poporului român. Creangă este Homer al nostru.

În Creangă trăiesc credințele, eresurile, datinile, obiceiurile, limba, poezia, morala, filozofia poporului, cum s-au format în mii de ani de adaptare la împrejurările pămîntului dacic, dedesubtul fluctuațiunilor de la suprafața vieții naționale.

Creangă este un reprezentant perfect al sufletului românesc între popoare; al sufletului moldovenesc între români; al sufletului țărănesc între moldoveni, al sufletului omului de munte între țăranii moldoveni.

Creangă *explică* ceea ce zugrăvește prin proverbe. De aici frecvența proverbelor în scrierile sale.

Pentru un scriitor *cult*, care-și pune gloria în originalitatea filozofică (unii chiar în singularizare), această utilizare a proverbelor ar fi un defect. Pentru Creangă, al cărui merit e că în el vorbește poporul român, *această* lipsă de individualism este și ea o calitate — și un factor constitutiv al admirabilei sale arte. Expresia fidelă a ideilor populare, opera lui Creangă e originală

prin sensibilitate, prin ton, prin turnarea stilului, care sînt ale sale.

Creangă are pe de-a-ntregul concepția de viață a poporului. Atitudinea lui sceptică față cu religia, luătoare în rîs față cu slujitorii ei, de condescendentă superioritate față de femeie, considerată ca *sexus sequior*[1] și meritorie prin calitățile de gospodină și muncitoare supusă, înainte de toate etc. etc. etc., sînt aspecte tipice ale psihologiei țărănești — ca și chipul în care vede și simte natura: un cadru frumos, dar atît de familiar, că nu mai merită multă vorbă. (Cele cîteva note cu caracter mai romantic se explică prin nostalgia dezrădăcinatului și prin influența cărturărească. Într-una, sfîrșitul tiradei din dealul Pașcanilor, se vede chiar institutorul!)

S-a zis că Creangă este un colector — talentat — de basme.

Basmele, poveștile lui Creangă!

Ce înseamnă „colector" de basme?

Dar este basmul o formă literară *cristalizată*, ca poezia populară?

Basmul, povestea, valorează cît valorează talentul celui care povestește. Și Creangă a avut un așa de mare talent, încît în toate poveștile sale oamenii trăiesc cu o individualitate și cu o putere de viață extraordinară.

Să nu ne înșelăm: *Poveștile* lui Creangă sînt bucăți rupte din viața poporului moldovenesc. Soacra și nurorile ei, Stan pățitul, Badea Ipate etc., sînt oameni vii, țărani din Humulești, țărani din plasa Muntelui din județul Neamț. Și vestiții năzdrăvani: Ochilă, Flămînzilă și Păsări-Lăți-Lungilă, și Gerilă și Setilă, sînt flăcăi șugubeți și „ai dracului", ca și dascălii Mogorogea, Trăsnea și ceilalți, din *Amintiri*, — numai cît tratați *epic*.

Și chiar capra și iezii ei nu-s decît megieși ai feciorului Ștefan al Petrei, o biată văduvă necăjită cu trei copii. Puneți în loc de capră — un nume femeiesc, în loc de iezi — copii, și în loc de lup — un țăran hain, și veți avea o nuvelă din viața țărănească.

După cum La Fontaine a zugrăvit în dobitoacele sale pe contemporani, stările sociale și până și pe Ludovic XIV, tot așa și marele nostru scriitor, în poveștile sale, a zugrăvit lumea reală pe care a cunoscut-o. „Miraculosul" e secundar, afară de unele cazuri cînd îi servește să exagereze *humoristic*.

---

[1] Sex inferior (lat.).

Creangă este atît de realist, încît unele din poveştile lui sînt aproape lipsite de miraculos, iar altele au numai acea specie de miraculos care îngăduie povestitorului să înzestreze pe eroii săi cu însuşiri sufleteşti şi trupeşti peste măsura omenească. Iar creaţiilor pur fantastice, ca zmeii ş.c.l., Creangă le împrumută o viaţă curat omenească, şi anume ţărănească; îi amestecă cu desăvîrşire în mediul de toate zilele din Humuleşti şi-i tratează pe un picior de perfectă egalitate.

S-a zis că Creangă samănă cu Gogol. Desigur. Ţăranul moldovan samănă aşa de bine cu cel rutean. Dar cred că Creangă are şi mai multe asemănări cu La Fontaine. Aceeaşi nepăsare faţă de cele sfinte, aceeaşi ireverenţiozitate faţă de autorităţi, de „măriri", de ierarhii, acelaşi scepticism, acelaşi epicureism liniştit.

Creangă este — şi va rămîne — unic, pentru că împrejurările care l-au produs, care *i-au permis* să fie ceea ce a fost, s-au dus, s-au dus pentru totdeauna!

Creangă e mai mult citat şi lăudat decît cetit şi gustat: E ţăran — şi apoi e şi prea fin!
„Ţărăniile", cum îşi numea el operele sale, repugnă cetitorilor, delicaţi, deprinşi cu analizele lui Paul Bourget. Iar fineţea sa, căci are o infinită fineţă, îl face greu accesibil majorităţii cetitorilor.

Numai intelectualii adevăraţi l-au priceput cum trebuie pe Creangă. Şi cel care l-a priceput mai bine, până la îndrăgostire, a fost Eminescu. În Creangă, Eminescu găsea ţăranul, „limba veche şi înţeleaptă", *natura*. În opera, ca şi în societatea lui Creangă, Eminescu găsea un refugiu, o consolare de prezent, de civilizaţie, de intelectualism. Se poate spune că *romanticul* Eminescu se refugia în primitivul Creangă. Iată explicaţia prietiniei Eminescu-Creangă. A prietiniei dintre filozoful budist şi schopenhauerian şi Nică a lui Ştefan a Petrii. Fără îndoială că prietinia a plecat de la Eminescu. În prietinia lui Creangă pentru Eminescu trebuie să fi fost sentimentul aceluia, care a găsit în sfîrşit pe cineva sigur, căruia să-i destăinuiască fără frică comoara — comoara sufletului său.

Cînd Creangă iese din „ţărăniile" lui, nu mai este acel scriitor de-o incomparabilă fineţă. În *Popa Duhu*, autorul are o nuanţă de mahalagism şi în tratarea subiectului şi în admiraţia sa pen-

tru acel *bel esprit* [1] de suburbie, care e părintele Isaia... Ce bine pentru gloria lui, că *Dragoste chioară și amor ghebos*, din care a rămas o pagină, s-a pierdut! Și ce bine ar fi fost să nu fie el autorul trivialelor versuri *Oltenii în Iași!*

Creangă, născut la 1837, absolvent a patru clase de seminar și al școalei de învățători, preot și institutor, orator politic la întrunirile de suburbie, trăitor în Țicău, acum 40 de ani, era, trebuia să fie, un mahalagiu. (Și e de admirat, poate cel mai de admirat lucru din literatura noastră, cum oratorul acesta de mahala a putut fi atît de *artist*, atît de aristocratic de artist. Nu este nici un scriitor care să-l întreacă în finețã, în gust, în măsură, în scurtime. Și poate că în aceste privințe nu-l ajunge nimene, chiar dintre scriitorii noștri cei mai cultivați și mai *lettrés* [2].)

Pe lîngă bucățile deja amintite, mahalagismul lui apare și în stilul plin de neologisme din articolele sale cu privire la învățămîntul primar, în două-trei locuri din *Amintiri* și, în politica lui.

In Creangă erau doi oameni! Personalitate puternică, țăranul nu murise în el. Rămăsese intact în fundul sufletului lui. Nostalgia după copilărie și după Humulești scotea pe țăran la iveală din sanctuarul sufletului său. Și aceasta nu numai cînd scria *Amintirile*, ci și poveștile. El povestea tot din nostalgie după Humuleștii trecutului său. Apoi cînd *se-ntorcea* în tîrg, apărea mahalagiul și scria *Oltenii în Iași*.

Popa Duhu e o operă de tranziție, are un caracter dublu. La ea a colaborat și țăranul și mahalagiul din Creangă pentru că părintele Isaia Duhu pe de o parte e o amintire din copilărie, de pe malurile Ozanei, unde trăia acest preot pe vremea copilăriei lui Creangă, iar pe de alta o cunoștință a lui Creangă din Iași, unde se strămutase și preotul. De aceea acolo unde vorbește de părintele Isaia de la Neamț, scrie ca în *Amintiri*, pe cînd acolo unde îl zugrăvește ca filozof ieșan de suburbie, Creangă are o nuanță de mahalagism.

Creangă a fost editat de mai multe ori. O chestie foarte importantă în editarea lui Creangă este respectarea cuvintelor și a formelor moldovenești. Ediția din Iași, respectă pe moldovanul Creangă. Cele din București, nu. În ediția II Minerva, care a voit să lase pe Creangă moldovan, tot se mai găsesc forme muntenizate, datorite desigur îndărătniciei zețarilor, căci d. Kirileanu,

---

[1] Cel care are pretenția că este om de duh (fr.).
[2] Artiști, culți (fr.).

unul din editori, e un neaoş moldovan din Holda de pe Bistriţa. Ediţia „Bibliotecii pentru toţi" e oribilă. Sînt cuvinte schimbate, pentru că editorul n-a priceput cuvintele lui Creangă. Sînt forme literarizate, ori chiar munteneşti dialectale, pentru că editorul a fost un bucureştean, care credea că românismul începe în Covaci şi se isprăveşte la Băneasa.

Ce lucru admirabil ar fi fost o ediţie a lui Creangă ilustrată de Grigorescu!... Va trebui numaidecît ca un pictor de foarte mare talent să ilustreze o dată pe marele sciitor.

Sănătatea, simplicitatea, limpezimea, „realismul" psihologic din opera lui, fac din Creangă un scriitor clasic, în înţelesul literar al cuvîntului. Aristocratul Alecsandri, după emanciparea de influenţa romantismului cu care natura sa nu se împăca, aristocratul C. Negruzzi, ţăranul Coşbuc din *Balade şi idile* şi, în parte, aristocratul Brătescu-Voineşti, şi aristocratul Duiliu Zamfirescu, sînt, dacă nu ne înşelăm, împreună cu Creangă, în care a rămas toată viaţa *ţăranul* de la Humuleşti — singurii scriitori clasici din întreaga noastră literatură modernă. Viaţa normală şi aşezată, viaţa claselor „pozitive" e un teren favorabil pentru sănătoasa producţie literară clasică; pe cînd viaţa zbuciumată a celor declasaţi e un mediu priincios pentru literatura „dezechilibrată" romantică. Cele cîteva note romantice din Creangă, care însă nu ajung niciodată pănă la pesimism, datorite transplantării şi „proletarizării" sale, confirmă regula — ca orice excepţie.

Publicat pentru prima dată în *Viaţa românească*, Iaşi, nr. 6 din iunie 1910; apoi în volumul *Note şi impresii*, 1920, pp. 76—84.

POMPILIU CONSTANTINESCU

ION CREANGĂ

Geniul colectiv al poeziei populare exprimă o „matcă stilistică", din care se vor prelungi numeroase fire, iar geniul cronicarilor este mai mult un *ingenium* [1], în mare parte și el de caracter colectiv. Opera lui Creangă, pornind din folclor și din anume realități sociale și psihologice, depășește folclorul ca și mentalitatea arhaică a cronicarilor, realizînd o structură; ea inaugurează o categorie de sensibilitate, țîșnind din subconștient, ca dintr-un fel de stil latent al spiritualității române. Creangă este capul de linie, dintr-un șir întreg de creatori, care vor exprima cu nuanțe diferite, cu puternice individualități, anume sensibilitate etnică; opera lui este cea dintîi expresie intuitivă pe calea artei, a conștiinței unui popor, manifestată în mediul ei cosmic și etnic. Dospită în stratul milenar al unui mod de contemplare, depozitează în zăcămintele ei o istorie sufletească acumulată lent și cristalizează o misterioasă ereditate. În Ion Creangă vedem astăzi pe primul romancier al literaturii noastre, pe primul creator de epos, nu în timpul istorico-literar, ci într-o durată spirituală, fiindcă romanul lui Filimon anticipează cu două decenii *Amintirile*.

Satul lui Creangă este anterior ca psihologie și așezare socială, față de orașul ciocoilor lui Filimon, iar amîndoi sînt ctitori a două structuri și tradiții de sensibilitate în proza românească.

Făcînd din opera lui Creangă o categorie de sensibilitate, fixăm numai schema unei structuri sufletești, cu mult mai cuprinzătoare, mai maleabilă cum vom vedea; ea reprezintă o valoare transcendentă. A reduce psihologist și dogmatic, așa cum au făcut sămănătorismul și poporanismul, specificul etnic la anume note invariabile — înseamnă a judeca orice creație în raport cu o schemă înțepenită, sau a pune carul înaintea boilor.

[1] Inzestrare naturală, temperament, caracter (lat.).

Pentru noi, un scriitor nu este implicit şi o valoare creatoare, fiind specific; din contra, cu cît va avea o mai mare valoare universală, cu atît va fi mai specific. Cu alte cuvinte, creaţia luminează structura psihologică, nu psihologia va lumina creaţia. Într-o posibilă caracterizare a sufletului românesc în ficţiune artistică, nu se porneşte de la teorii, ci de la valori, adică de la organic la teoretic, de la mobil la static, de la intuiţii la concept. Numai aşa se poate ocoli patul teoretic al lui Procust, fără a mutila dimensiunile şi complexitatea internă a individualităţilor. Legile creaţiei sînt legi ale subconştientului; ele nu se revelă decît în expresie, deşi posibilităţile lui latente sînt, într-un fel, nedeterminabile. Dacă încercăm a înţelege pe Creangă în raport cu o categorie de sensibilitate românească, o facem numai pe baza acelor valori artistice care purced dintr-o structură comună, dar se diversifică în cuprinsul acestei structuri, după intuiţii specifice.

O axiomă critică spune că natura-peisaj este o categorie a originalităţii autohtone; s-a reactualizat cu ocazia dezbaterii asupra lui Caragiale, găsit neaderent, între altele, şi din cauza absenţei sau minimei prezenţe a naturii-peisaj, în proza lui. Ceea ce dovedeşte o confuzie între pitoresc şi structura sensibilităţii; cu această axiomă am putea respinge, ca neaderent, pe însuşi specificul Creangă. Cîtă natură-peisaj se află oare în *Amintiri*? Cam tot atît de puţină cît se găseşte şi în Caragiale. A identifica materialul artistic cu intuiţiile unui scriitor este exact a identifica haina cu sufletul unui om. Natura-peisaj este accesorie în opera lui Creangă. În *Amintiri,* un singur episod mai lung este încadrat în peisaj, ceva mai insistent: episodul fugii de la Irinuca şi popasul noaptea în pădure, cînd plutaşii aţîţă un foc de legendă, să se încălzească de reîntoarcerea subită a iernii; mai sînt cîteva imagini fulgurante, de mare sugestie, în descrierea Humuleştilor, la începutul capitolului al treilea. Atît, într-o operă aşa de românească, aşa de specifică. Ce putem conchide de-aci? Numai că Ion Creangă nu este un poet al naturii, cum sînt Hogaş şi M. Sadoveanu, structuri înrudite totuşi, dar viziuni personale. Creangă observă exclusiv natura umană; geniul lui lucid, muşcător, spiritul realist şi umorul lui melancolic — revelă un moralist. Narativ şi observator, prin excelenţă, Creangă este un psiholog în mişcare. Forţa lui creatoare este epica, iar neuitatele tipuri din *Amintiri* sînt prinse în structura lor etică. Mama, tatăl, fraţii, bunicul şi bunica, mătuşile şi megieşii cresc din esenţa lor morală, cu însuşirile şi defectele fundamentale ale ţăranului

legat de realitățile tangibile ale satului și profesiei. Creator de tipuri, Creangă va aplica aceeași observație, calmă și mușcătoare, asupra colegilor, dascălilor, asupra popilor și cîtorva tipuri pitorești, poetizîndu-i numai în potența imaginației tinzînd spre epos. *Amintirile* sînt o epopee a satului și o atitudine a sensibilității, o acceptare a vieții, în ecourile ei, profund umane, cu filozofia ei resemnată. Umorul lui Creangă este însuși umorul vieții, al acestui fenomen organic, în care durerea și bucuria, răul și binele, prostia și inteligența, umbra și lumina se îmbrățișează alternativ, ca s-o exprime în toată realitatea.

Oamenii lui Creangă sînt vii ca viața, schimbători ca ea, naturali ca rădăcinile ei, de care nu se pot desprinde. Ion Creangă este autentic, fiindcă este firesc, este clasic, fiindcă este nuanțat în omenesc și este mereu proaspăt, fiindcă intuițiile lui sînt însăși intuițiile naturii omenești. Observatorul a înfruntat timpul — și-l va înfrunta și de-aci încolo. Dar observația nu se limitează la ceilalți; ea crește, ca dintr-o celulă organică, din sine însăși; nu este Creangă cel dintîi și cel mai complex creator al psihologiei copilului de țară? Fantezia, curiozitatea, cruzimea, instinctul libertății, sentimentul nostalgic pentru sat și părinți, sînt tot atîtea intuiții etice, tot atîtea caractere permanente ale sufletului infantil. Satul ca realitate socială și sufletească, țăranul ca expresie a lui, fie matur sau copil — se conturează în *Amintiri* cu o mare forță plastică. Înainte de a se naște, teoretic și tendențios, doctrinele sămănătoristo-poporaniste, Creangă a intuit viața țăranului, fără s-o puie în teorii; el anulează, anticipat, toate mistificările unei literaturi pornite din rețete literare, nu din autenticitatea de viziune. De aceea, trece peste curente și se integrează, ca un fenomen firesc, într-o categorie de sensibilitate autohtonă, într-o matcă organică. Experiența de viață a țăranului este încadrată în cîteva realități care sînt structurale în tradițiile satului, în celula familiei, în școală și biserică. S-ar părea că experiența erotică este mai expeditiv exprimată; uneori de o delicatețe, o nostalgie fără pereche, se rezumă în ecoul pur sentimental. Amintirea obsedantă a Smărănditii, vanitatea bărbătească a tînărului catihet, admirat de fetele satului, cînd cîntă „Îngerul a strigat", ca și ecoul cimiliturii „Tunsul felegunsul", l-au tulburat ori l-au jignit în substratul lui de flăcău căruia a-nceput „să-i miroasă a catrință". Și poate că din acest instinct de țap naște viziunea dragostei lui de țăran realist și sceptic, trăit în atmosfera unor predeterminate raporturi dintre bărbat și femeie. La maturitate, mai vede în amintire cînd „Smărăndița

legat de realitățile tangibile ale satului și profesiei. Creator de tipuri, Creangă va aplica aceeași observație, calmă și mușcătoare, asupra colegilor, dascălilor, asupra popilor și cîtorva tipuri pitorești, poetizîndu-i numai în potența imaginației tinzînd spre epos. *Amintirile* sînt o epopee a satului și o atitudine a sensibilității, o acceptare a vieții, în ecourile ei, profund umane, cu filozofia ei resemnată. Umorul lui Creangă este însuși umorul vieții, al acestui fenomen organic, în care durerea și bucuria, răul și binele, prostia și inteligența, umbra și lumina se îmbrățișează alternativ, ca s-o exprime în toată realitatea.

Oamenii lui Creangă sînt vii ca viața, schimbători ca ea, naturali ca rădăcinile ei, de care nu se pot desprinde. Ion Creangă este autentic, fiindcă este firesc, este clasic, fiindcă este nuanțat în omenesc și este mereu proaspăt, fiindcă intuițiile lui sînt însăși intuițiile naturii omenești. Observatorul a înfruntat timpul — și-l va înfrunta și de-aci încolo. Dar observația nu se limitează la ceilalți; ea crește, ca dintr-o celulă organică, din sine însăși; nu este Creangă cel dintîi și cel mai complex creator al psihologiei copilului de țară? Fantezia, curiozitatea, cruzimea, instinctul libertății, sentimentul nostalgic pentru sat și părinți, sînt tot atîtea intuiții etice, tot atîtea caractere permanente ale sufletului infantil. Satul ca realitate socială și sufletească, țăranul ca expresie a lui, fie matur sau copil — se conturează în *Amintiri* cu o mare forță plastică. Înainte de a se naște, teoretic și tendențios, doctrinele sămănătoristo-poporaniste, Creangă a intuit viața țăranului, fără s-o puie în teorii; el anulează, anticipat, toate mistificările unei literaturi pornite din rețete literare, nu din autenticitatea de viziune. De aceea, trece peste curente și se integrează, ca un fenomen firesc, într-o categorie de sensibilitate autohtonă, într-o matcă organică. Experiența de viață a țăranului este încadrată în cîteva realități care sînt structurale în tradițiile satului, în celula familiei, în școală și biserică. S-ar părea că experiența erotică este mai expeditiv exprimată; uneori de o delicatețe, o nostalgie fără pereche, se rezumă în ecoul pur sentimental. Amintirea obsedantă a Smărânditții, vanitatea bărbătească a tînărului catihet, admirat de fetele satului, cînd cîntă „Îngerul a strigat", ca și ecoul cimiliturii „Tunsul felegunsul", l-au tulburat ori l-au jignit în substratul lui de flăcău căruia a-nceput „să-i miroasă a catrință". Și poate că din acest instinct de țap naște viziunea dragostei lui de țăran realist și sceptic, trăit în atmosfera unor predeterminate raporturi dintre bărbat și femeie. La maturitate, mai vede în amintire cînd „Smărăndița

începe a mă fura din cînd în cînd cu ochiul", în școala de la Humulești, iar din amarnica ei pătimire de pe urma „Sfîntului Neculai" i-a rămas imaginea feminității ei, cînd „ședea cu mîinile la ochi și plîngea ca o mireasă, de sărea cămeșa de pe dînsa"; cîte n-a îndurat dreptul, temerarul Harap-Alb, pentru fata lui Verde-Împărat, pînă să-i fie soție, în tovărășia Spînului, care era gata să-i reteze capul; și cît de aprins povestește de „cinstita crîșmă, la fata vornicului de la Rădășeni, unde mai multă lume se aduna de dragostea crîșmăriței, decît de dorul vinului". Dar și mai adevărata lui părere despre iubire o insinuează în aventura „coțcariului" de Nichifor, întîrziat din viclenie, noaptea, în pădure, cu jupînița Malca. Dicreția, finețea de tratare a nuvelistului, exploatează o situație riscantă, cu atîta firesc și umor și cu atîta robustă poezie.

Secretul popularității *Amintirilor*, între toate vîrstele de cititori, este omenescul figurilor și sentimentelor evocate; este un fel de poezie veridică a vieții, care se degajă dintre fapte și psihologii. Încadrat într-o ereditate și o sumă de tradiții, Creangă exprimă acel echilibru clasic dintre aspirație și posibilitatea de realizare, pe care-l naște structura milenară a satului și orizontul lui moral de un precis contur. Un fel de clopot vast, în care omul nu se poate sufoca, dar nici rătăci; și este caracteristic pentru sensibilitatea lui de scriitor că *Amintirile* se termină odată cu plecarea tînărului catihet la Iași, la Socola. Dincolo de sat și de lumea lui specifică începe tîrgul și mahalaua, în care Creangă, pășind peste copilăria și adolescența lui rurală, devine el însuși un tip pitoresc, erou de roman și prilej de zeflemea pentru orășeni. Creangă institutorul și mahalagiul ghidușar de la întrunirile publice („Popa Smîntînă", cum i-a zis Iacob Negruzzi) este un dezrădăcinat. Îl va salva de ridicol și tristețea singurătății, umorul lui verde și verva lui de Păcală, în straie de șiac. Sufletul lui de țăran are o rezervă etică, în substrucția lui; ea va ascunde pe ruralul naiv, scoțînd în lupta vieții pe mucalit și pe viclean, cu falsa lui modestie, cu vorbirea în „parabole" satirice, cu trăsnăile lui neconformiste, față de autoritate, în genere, și de cea bisericească mai ales. Dacă răspopitul amator de teatru, de pălărie laică și de vînatul vrăbiilor, cu pușca, nu ajungea institutor, în Iași, autor de manuale și protejatul „domnului" Maiorescu și al „bădiei" Mihai, luminat inspector școlar, ar fi fost un alt Moș Bodrîngă, în Humuleștii lui natali, de unde a fost smuls de ambiția mame-sei de a se face popă; sau, rămas în cadrele bisericii,

ar fi fost un alt Popa Duhu, pentru care manifestă atîta vădită înțelegere, ca pentru un înaintaș revoltat și duhliu.

Ceea ce a făcut totuși ca istețul humuleștean să se adapteze repede la viața și atmosfera suburbiei este însăși specificitatea ei de limbaj, de mentalitate și de realism, plin de savuroasă trivialitate și *grasă vervă umoristică*. Cred că lexicul regional cu locuțiuni și metafore ermetice, cu proverbe, jocuri de cuvinte și cu filozofia lui imagistă, creată de experiența colectivă, are aceeași semnificație literară ca și limbajul comediilor lui Caragiale. Creangă a ridicat la expresie de artă limba țăranilor din ținutul Neamțului, cu tot cuprinsul ei etic și cu virtuțiile ei figurative fără seamăn, după cum Ion Luca a dat valoare artistică lexicului și locuțiunilor mahalalei bucureștene. Creator de tipuri specifice, Creangă este creator de expresie specifică ; ea e concrescută din fondul psihologic al personajelor, cum este și expresia comediilor caragialiene. Este oare mai prejos, ca vervă, ca expresivitate, limba lui Jupîn Dumitrache față de a lui Moș Bodrîngă, de exemplu ? Întrucît limba regională este mai estetică decît limba mahalalei ? Valoarea lor este neutră, în sine, devenind expresie artistică, în creația tipurilor. Întrucît particularismul rustic este superior particularismului lexical al suburbiei ? Limba este viață, la Creangă ca și la Caragiale, este oglindă a sufletului omenesc, în diferitele lui zone morale și sociale. Viziunea realistă și socială a tipurilor, simț psihologic și social al limbii, fac laolaltă un organism viu, din *Amintiri* ; sentimentul că nu e nimic flatat în expresia prozei lui memorialiste este comun senzației produse de comediile caragialiene. Esteții subțiri și cu prejudecăți groase care socot că limba regionalistă a lui Creangă este mai frumoasă decît a lui Caragiale, raportînd-o la mediul respectiv — cred că a crea expresie înseamnă a limita pe scriitor la un material unic. Marii creatori de expresie ai literaturii noastre „clasice" din veacul trecut sînt Eminescu, Creangă și Caragiale ; unul a creat limbajul liric, al doilea pe cel epic și ultimul limbajul comediei ; la creații structurale — expresii structurale.

Este Creangă poet în *Amintiri ?* Iată o întrebare firească pentru un evocator al copilăriei, fie și sub aspectul epic sub care o prezintă. Dacă natura-peisaj este atît de rară, precum am văzut, se poate vorbi de poezia lui Creangă ? Poezia *Amintirilor* este în retrospecțiunea sentimentului, în acel nostalgic paseism, atît de caracteristic scriitorilor moldoveni. Creangă e poet în substrucția sensibilității, în senzația de iremisibil care se strecoară printre fapte și oameni, de-a lungul paginilor ; este o vrajă care se pre-

lungeşte dincolo de final, un fel de magie a copilăriei şi adolescenţei, rămasă ca o imagine pură în spiritul nostru. Dar poetul Creangă este mai complex decît ar părea; el este poet chiar în poveştile lui cu tîlc, în modul parabolic de a insinua adevăruri morale şi de a personifica forţele naturii; poetul se află în mitul narativ din *Harap-Alb*, în forţa lui de a surprinde, în fantasticul făpturilor, cîteva trăsături umane şi cîteva idei. Filozofia lui Creangă este filozofia poporului. Spînul ilustrează proverbul: „Fă-te frate cu dracul pînă treci puntea", iar Harap-Alb: „Unde nu-i cap, vai de picioare". Soluţia lor este: „Cine sapă groapa altuia, cade el în ea" — aşa cum i s-a întîmplat Spînului uzurpator şi duşman de moarte al fiului de împărat. Şi ca să ducem mai departe această interpretare etică a basmului, ajutorul pe care urieşii, albinele şi furnicile, îl dau, la timpul oportun, lui Harap-Alb, concretizează proverbul: „Dumnezeu nu lasă pe omul bun". Ca şi poporul, Creangă gîndeşte mitic şi epic; didactismul cîtorva anecdote şi poveşti minore ale lui nu mai apare şi-n *extraordinarul lui basm*. Moralist şi psiholog, el nu uită natura umană nici în jocul cel mai liber al fanteziei, împinsă pînă la fantasticitate: dar intuiţiile lui nu se desfăşoară decît subteran şi „filozofia" este implicată în povestire. Basmul *Harap-Alb* este o sinteză a basmului nostru şi cel mai frumos basm românesc, prelucrat de un artist crescut el însuşi, ca o forţă mitică, din geniul subconştient al rasei. S-a spus că urieşii sînt zugrăviţi, în fantasticitatea lor, cu acelaşi realism ca şi ţăranii din Humuleşti; desigur, fiindcă simbolul lor acoperă intuiţii ale naturii umane, caractere şi adevăruri morale, sau forţe ale naturii însăşi: frigul, setea, foamea (Gerilă, Setilă, Flămînzilă), binele şi răul (Harap-Alb şi Spînul), categoriile sensibilităţii noastre, timpul şi spaţiul (Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă) ori ispita pierzaniei (Cerbul).

Între amintirile copilăriei şi povestea lui Harap-Alb este acelaşi raport de subsecvenţă ca între începutul şi sfîrşitul vieţii. Creangă nu şi-a povestit maturitatea sub formă de memorial; a învăluit-o în mit şi a rezumat-o într-o experienţă fantastică, valabilă pentru om în genere; şi el a luptat cu spînii, cu primejdiile şi nevoile, şi el s-a făcut frate cu dracul, ca să treacă punţile vieţii, iar nemurirea şi-a dobîndit-o din apa vie şi apa moartă a creaţiei lui artistice. Filozofia surîzătoare a lui Harap-Alb a fost filozofia lui, pînă în pragul morţii, iar înţelepciunea ei a fost înţelepciunea vieţii însăşi, eternă şi plină de umbre şi lumini.

Comparaţia între Creangă, Hogaş şi Sadoveanu a devenit un loc comun al criticei; o familie de spirite, alcătuind o tradiţie

literară și purcezînd dintr-o structură comună a sensibilității. Opera lui evocă un om românesc teluric, ferit de civilizația orașului, lăsat sub conducerea instinctelor naturale. Totuși există viziuni distincte, la Creangă, Hogaș și Sadoveanu, ale omului autohton. Am văzut cît de puțină natură-peisaj este în Creangă ; humuleșteanul este un realist ; chiar în fantasticitatea poveștilor și observația naturii umane alcătuiește substanța universului său artistic. Viziunea lui Hogaș merge mai în perspectiva trecutului ; cadrul drumeției lui nu mai este satul, cu structura lui bine definită, cu milenara lui statornicie în tipuri și tradiții ; conștiința lui este a unui om liber, în vastitatea naturii cosmice. Sufletul lui Hogaș este o regresiune pînă în stadiul pastoral al spiritului autohton. Solidar cu intemperiile, cu soarele, cu noaptea, cu luna și cu apele, frate cu umbra codrului și cu singurătatea, asemenea ciobanului, prieten cu animalul — rătăcește, fără țel, aproape de cer și de „inima lucrurilor" universale. Hogaș *este expresia cea mai autentică a sentimentului mioritic al existenței* ; lumea lui artistică are puritatea originară a spațiului vast, ondulat și nesfîrșit. Ceea ce numește d. Lucian Blaga „spațiul mioritic", în înțelesul de structură subconștientă a spațiului interior, este mai evident ca la oricare dintre marii noștri scriitori.

Natura-peisaj este o formă a sentimentului ciclopic de care este animat acest poet ; căci Hogaș este un poet de o forță extraordinară, un poet de sensibilitate cosmică. Viziunea lui are proporții geologice și eroismul lui de nomad are ceva din nedefinitul odiseii omerice ; numai că Ulysse împlinea un blestem, o rătăcire pe ape insidioase și-n ținuturi inospitaliere, în timp ce Hogaș este mînat de un neliniștit instinct migratoriu, rareori un automatism ancestral, acel al transhumanței, s-a păstrat mai intact într-o sensibilitate de excursionist pașnic, profesor de latinește și grecește, dintr-un veac și o lume închipuite ca un veac al civilizației. Hogaș reface odiseea unui popor de munteni, alături de Pisicuța lui, singura prietenă credincioasă, ca mioara din *Miorița* sau ca murgul lui Mihu Copilu ; animal miraculos, adevărată „pajură", îi lipsește doar graiul, ca s-o anexăm unei lumi legendare. Oamenii întîlniți de Hogaș au ceva de fenomen al naturii, de reușită suprafirească, de glumă grotescă sau ceva din mimetismul animalului, ca neuitatul părinte Ghermănuță, veveriță a pădurii, cu mersul șerpuit și cu statura înghițită de umbrele înșelătoare. Oamenii sînt și ei ciclopici, iar dacă nu mai sînt căpcăuni, se datorește numai evoluției în timp, fiindcă apetitul lor uriaș se satisface cu vîrtoșie în ospețe la care ia parte și scriitorul.

Fantasticitatea trăiește cu prezența unei realități purificate de viața gregară a satului și a tradiției; și nu știu ce putere senzorială, a văzului și auzului, nu știu ce inepuizabil animism, integrează natura-peisaj într-o viziune umanizată.

Dacă omul lui Hogaș este omul transhumanței, omul lui Sadoveanu este țăranul dacic și păzitorul intransigent al obiceiului pămîntului. Sentimentul baladic al haiduciei structurează proza sadovenistă; împletit cu instinctul bachic, cu aventura erotică și cu extazul morții, omul lui Sadoveanu își are rădăcinile ancestrale în strămoșul trac. Viața este o viziune orgiacă, în natura umană, ca și în natura-peisaj. Viziunea istoricității noastre etnice nu vine din document sau numai din arhaismul cronicăresc al expresiei, ea se prelungește dintr-o sensibilitate ce vine din negura preistoriei; un fel de intuiție arheologică a trecutului se deapănă în romanul istoric sadovenist; oricît de variat ar fi scrisul său, care îmbrățișează și viața tîrgului, a intelectualului și a țăranului contemporan, în liniile ei interioare se mișcă într-un univers de baladă, de esență daco-tracică.

La centenarul nașterii lui Creangă nu poposim ca la un fenomen izolat de istorie literară; nu recapitulăm numai o etapă a prozei noastre; suta de ani de la apariția humuleșteanului genial are sensul unui început de originalitate etnică și rostul de nucleu al unei categorii de sensibilitate. Înaintaș în timp al lui Hogaș și Sadoveanu, Ion Creangă exprimă un stadiu de sensibilitate mai apropiat de structura fixă a omului rustic și a satului, ca mediu social; îi anticipează încă viziunea de basm al lui *Harap-Alb* și chiar în aureola ce învăluie unele tipuri cu forțe suprafirești, din *Amintiri*, ca acel năzdrăvan Oșlobanu. Hogaș ne duce spre epoca păstoritului, iar Sadoveanu spre fondul tulbure al elementului autohton.

1937

Scrieri, ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de Aurel Felea, Editura pentru literatură, 1967, vol. II, pp. 338—346.

JEAN BOUTIÈRE

POVEȘTILE LUI CREANGĂ

I. „IZVOARELE" ȘI APORTUL LUI CREANGĂ

Cum variantele unei aceleiași teme populare există în număr nelimitat, nu numai la un același popor, ci și într-o aceeași provincie, și cum poveștile unora care n-au avut niciodată legături, în spațiu sau timp, prezintă adesea asemănări surprinzătoare, nu vom încerca, așa cum au făcut unii critici [1], să regăsim, în culegerile de povești ale altor popoare, care este varianta cutărei sau cutărei teme din care provine direct cutare poveste a lui Creangă. În schimb, ne putem întreba foarte firesc de unde și-a cules Creangă, în România [2], materialul poveștilor.

Pentru că Creangă n-a vrut să facă operă de folclorist, s-ar putea presupune că s-a mulțumit să aleagă, din culegerile povestitorilor care l-au precedat, poveștile care i s-au părut cele mai interesante; putem afirma însă că lucrurile nu stau așa.

Prima poveste publicată în „Convorbiri literare" este *Soacra cu trei nurori*, care nu are, după cîte știm, nici o variantă românească. Temele *Punguței cu doi bani, Prostiei omenești*, și a lui *Dănilă Prepeleac* erau inedite în România la data cînd au apărut aceste povești.

Stan Pățitul prezintă de asemenea o temă nouă, și nu este deloc sigur că Creangă a cunoscut pe *Toderică* a lui C. Negruzzi, înainte de a scrie *Ivan Turbincă*; aceste ultime două povești par să

[1] Vezi, de ex., Gîndirea, VII, nr. 4, p. 154.

[2] Ideea împrumuturilor străine e de neconceput: Creangă, „naționalist"... nu cunostea decît limba maternă; de altfel, poveștile sale sînt prea înrudite, în general, cu alte versiuni românești ca să se poată susține ipoteza unor influențe străine. Dacă Ivan Turbincă are ca erou un bătrîn soldat rus (să ne amintim că pe vremea lui Creangă nu existau soldați români bătrîni), asta nu dovedește cîtuși de puțin că această poveste a fost culeasă de Creangă din afară; povestirea putea să fi fost adusă în România cu mult în urmă sau să fi fost concepută pe teren românesc, într-un ținut vecin cu granița, de un povestitor care, pentru a-și face povestirea mai originală, a introdus în ea un rus care folosește cîteva cuvinte din limba sa.

n-aibă nici o legătură directă. Cît despre *Capra cu trei iezi*, știm că Creangă încă din 1865 [1] făcea din ea o povestire foarte asemănătoare cu textul din „Convorbiri".

Harap Alb este foarte deosebit de versiunile anterioare, ca să putem spune că le imită. Numai *Povestea porcului*, *Fata babei și fata moșneagului* și *Făt-Frumos fiul iepei* sînt foarte apropiate de redactările anterioare; dar această asemănare dovedește numai că materialul lor e luat dintr-un fond comun: e foarte clar că dacă Creangă ar fi vrut să împrumute de la alți povestitori subiectele povestirilor sale, n-ar fi început prin a trata teme din care nu se publicase nici o variantă în România.

Dacă îi dăm crezare lui G. Ienăchescu [2], Creangă ar fi păstrat un „caiet manuscris cu povești", pe care i l-ar fi încredințat un bătrîn pe nume Costache Buta.

Același Ienăchescu pretinde că numeroase teme i-ar fi fost furnizate lui Creangă de Tinca Vartic, care „era de o inteligență mult superioară aceleia a lui Creangă" și știa o mulțime de povești și snoave.

Cînd îi citea Creangă vreo pagină, recunoștea adesea, spune el, o povestire pe care o auzise mai înainte din gura Tincăi [3], îi atrăgea atenția prietenului său iar acesta răspundea: „N-am auzit-o de la Tinca, dar i-am citit-o și ei i-a plăcut", adăugînd că știa de la Eminescu că și Schiller proceda la fel cu bucătăreasa lui.

Această mărturisire e întărită de aceea a lui G. Alexandrescu, care spune că Tinca i-a furnizat povești lui Creangă sau i-a împrospătat uneori memoria [4].

Trebuie așadar să reținem ca fiind sigură, atestată de doi con-

---

[1] Familia, 1890, p. 105.

[2] „Șezătoarea", VII, pp. 130–131. Această mărturisire e întrucîtva suspectă, căci se găsește într-un articol în care Ienăchescu se străduiește să arate, micșorînd valoarea lui Creangă, că povestitorul nu-și merită cîtuși de puțin statuia pe care vrea să i-o înalțe Iașul.

[3] Știm, realmente, că, atunci cînd venea la Creangă ca să colaboreze la elaborarea operelor didactice, Ienăchescu, în loc să se apuce de treabă, stătea la povești cu Tinca. (Ion Creangă, II, p. 318).

[4] Vezi pagina 29 și nota nr. 4*. Alexandrescu spune și el că Creangă, după ce termina de scris povestirea, o citea „menajerei" și nu păstra pentru tipărire decît cele ce o făceau să rîdă; Tinca făcea și o serie de observații utile asupra cuvintelor și întorsăturilor de frază folosite. Mai mult, domnul Artur Gorovei ne scrie: „Am aflat, pe atunci chiar (pe cînd Creangă mai era în viață), că, după ce scria povestea, Creangă o citea Tincăi, care ar fi avut bine dezvoltat simțul ritmului și se pronunța asupra cadenței frazei lui Creangă; ea ar fi judecat fraza după impresia muzicală pe care i-o făcea".

* Toate trimiterile se fac la ediția franțuzească din care am extras aceste pagini (n. ed.).

temporani ai autorului, colaborarea acestei mahalagioaice inteligente; dar ne pare în afară de orice îndoială faptul că Creangă şi-a folosit mai cu seamă amintirile proprii cînd şi-a scris *Poveştile*; dovadă faptul că mai multe din ele le povestise înainte de a-şi cunoaşte „menajera". [1]

Petrecîndu-şi toată tinereţea în satul moldovenesc, auzise, fără îndoială, un mare număr de povestiri la şezătorile [2] din Humuleşti; în orice caz, aflăm de la el însuşi [3] că cizmarul Pavăl, la care locuia la Fălticeni, găzduia la el din milă un bătrîn fără familie, moş Bodrîngă, „care-i spunea poveşti nopţi întregi".

Păstra aşadar cu siguranţă în memorie un fond important de poveşti: trebuie însă că a recurs uneori la tovarăşa sa, fie ca să-şi împrospăteze memoria, fie pentru a obţine variante. Nu-i exclus, de altfel, ca Tinca să-i fi furnizat în mod excepţional, cîteva teme mai puţin cunoscute.

Oricum, această colaborare nu scade cu nimic meritul autorului; fie că temele tratate de Creangă sînt luate din memoria sa, din aceea a Tincăi sau a lui Costache Buta, ele rămîn totuşi teme populare.

Ceea ce ne interesează este modul în care au fost utilizate aceste teme; şi, chiar dacă Tinca a făcut cîteva observaţii utile despre limbă şi stil, nu este mai puţin adevărat că Creangă e cel ce a conceput planul şi realizarea poveştii; munca de redactare îi aparţine întru totul [4].

Ne putem întreba de ce Creangă a ales, din masa de poveşti pe care le cunoştea, cutare şi cutare povestire, şi nu altfel.

Ne explicăm uşor de ce a publicat mai întîi *Soacra cu trei nurori*, *Punguţa cu doi bani* şi *Capra cu trei iezi*; aceste trei poveşti, mai scurte, conveneau mai mult unui debutant în literatură, care n-avea încredere în forţele sale. Plus de asta, ni se pare clar că Creangă avea o anumită predilecţie pentru poveştile cu animale: el a împrumutat singurele două teme de acest gen cunos-

---

[1] Vezi pp. 146 şi 154.

[2] Veghi de iarnă, la ţară, în timpul cărora se adună ţăranii din mai multe gospodării şi, în timp ce lucrează, se destind cu poveşti şi ghicitori.

[3] *Amintiri*, p. 57.

[4] N-am putea să luăm pe Ienăchescu în serios cînd, evident invidios din cauza gloriei fostului prieten, îşi atribuie lui însuşi şi atribuie colegilor săi, coautori de opere didactice, un rol important în redactarea poveştilor; dacă am sta să-l credem, Creangă îi „plictisea" neîncetat cu operele sale; ei erau cei care „ajutau şi corectau", cei care „făceau şi refăceau" scrierile lui Creangă înainte de a fi citite la „Junimea" (Şezătoarea l.c.).

cute din România, iar *Capra cu trei iezi*, de altfel, era povestea pe care o spunea cel mai adesea elevilor săi, de la începutul carierei. După aceea, pare să-și fi propus, îndepărtînd din principiu temele imorale („Frații perfizi", „Camera interzisă", „Femeia perfidă", „Incestul" etc), să ofere cititorilor o variantă.

Intr-adevăr, publică succesiv o variantă a temei „Soacrei", cu o nuanță amuzantă ; două povești cu animale ; o variantă a temei „Prostiei omenești" ; o variantă a temei „Omului-animal" ; o povestire religioasă *(Stan Pățitul)* ; o variantă a „Ciclului de fapte mari" ; o variantă a temei „Mamei vitrege" ; o nouă poveste religioasă *(Ivan Turbincă)*, în sfîrșit, o variantă a temei „Tovarășilor minunați".

Rămîne să mai vedem cum a utilizat Creangă temele împrumutate, direct sau indirect, din literatura populară.

II. UTILIZAREA TEMELOR

Cînd un scriitor publică povești populare își poate concepe rolul în mai multe moduri.

Poate, mai întîi, mărginindu-se să păstreze în linii mari intriga povestirii originale, să-i modifice forma după plac ; transformă astfel un material împrumutat într-o operă personală ; e ceea ce au făcut, cu mai mult sau mai puțin succes, scriitori ca Ch. Perrault, Ch. Nodier și P. Mèrimèe.

Poate, invers, tinde să reproducă exact povestirile pe care le-a cules, respectînd nu numai fondul, ci și cele mai neînsemnate amănunte de formă ; joacă, în acest caz, rolul unui simplu aparat de înregistrat. Dar acest procedeu, a cărui aplicare prezintă dificultăți considerabile, n-a fost întrebuințat decît destul de tîrziu, în ultimul sfert al sec. al XIX-lea de un număr mic de savanți. Există, în sfîrșit, un al treilea procedeu, procedeu intermediar, care a fost acela al primilor editori de povești populare, frații Grimm : acesta constă în reproducerea cu fidelitate a povestirilor culese, păstrîndu-se libertatea de a completa, prin compararea mai multor variante ale aceleiași teme, poveștile modificate sau mutilate, și de a corecta, dacă e cazul (inspirîndu-se, de altfel, din modelele populare), ceea ce, în formă, ar putea părea prea vulgar sau prea plat.

Această ultimă concepție despre rolul povestitorului, dacă nu e științifică, este, cel puțin, destul de legitimă : țăranul chestionat în cursul unei anchete folclorice, dă în mod obligatoriu po-

vestirii sale, care i-a fost transmisă prin viu grai, o formă personală pe care tinde să o înfrumusețeze; supune și el la o deformare versiunea primitivă. De aceea procedeul fraților Grimm a fost adoptat, în toate țările, de cea mai mare parte a editorilor de povești și poezii populare.

Cînd și-a publicat Creangă primele povești (1875), nimeni din România nu se gîndea să publice culegeri reproducînd cu exactitate riguroasă povestirile culese prin sat [1].

Avem așadar de examinat dacă, asemeni fraților Grimm și compatrioților săi Fundescu și Ispirescu, Creangă a intenționat să editeze, în calitate de folclorist, anumite povestiri populare, cărora le-a respectat fondul și forma luîndu-și numai libertatea de a modifica redactarea anumitor pasaje; sau dacă, inspirîndu-se liber din fondul popular, n-a făcut decît să împrumute teme pe care le-a dezvoltat după fantezia sa.

Studiul nostru va cuprinde două părți: vom examina pe rînd elementele tradiționale (fondul și forma) și aportul lui Creangă.

1. ELEMENTELE TRADIȚIONALE

A. *RESPECTAREA FONDULUI*

Așa cum s-a arătat într-un capitol precedent, cele unsprezece povești ale lui Creangă au toate (cu excepția lui *Stan Pățitul*) echivalente exacte în România și în celelalte țări. De aceea ni se pare straniu că un critic român [2] a emis următoarea judecată: „Creangă alege capitole din trei sau patru povești sau mai multe; leagă aceste capitole unele de altele și obține o singură poveste de întindere. Din cît ne putem da seama, ideea lui Creangă ar fi fost, în ce privește fondul, să reunească toți Feți-Frumoșii într-unul singur și să atribuie unui singur Făt-Frumos toate peripețiile și toate întîmplările tuturor celorlalți"; și că mai tîrziu, după ce a pus aceste declarații în gura lui Creangă, adaugă: „Cînd citești

---

[1] Acest procedeu științific n-a fost întrebuințat decît mult mai tîrziu, mai ales de domnii I. A. Candrea, O. Densusianu și Th. D. Sperantia, în volumul lor **Graiul nostru. Texte din toate părțile locuite de români**, Buc., 1906.

[2] Th. Sperantia, **Introducere în literatura populară română**. Studiu comparativ, Buc., 1904, p. 14, Cf. L. Șăineanu, **Istoria filologiei române**, București, 1892, p. 350, care spune că poveștile lui Creangă „nu sînt adesea decît niște combinații personale", că sînt formate din „mai multe povești izolate"; de aici, lungimea nemăsurată, ca aceea a lui **Harap Alb**.

Harap Alb, vezi foarte clar că această poveste este o sinteză a atîtor alte povești asemănătoare muncilor lui Hercule".

Același critic declară că, în *Harap Alb* „există chiar și invenții și completări proprii lui Creangă, de exemplu Păsări-Lăți-Lungilă", și că povestitorul scria „folosind drept temă ceea ce învățase de la popor sau inventînd ceva asemănător"; astfel ar fi fost redactată, de exemplu, povestea *Caprei cu trei iezi.*

În concluzie, Creangă ar fi utilizat în mod obișnuit procedeul contaminării și nu s-ar fi jenat să introducă în povești elemente care-i aparțineau.

Ne-ar fi plăcut ca aceste afirmații să fie întărite cu exemple, căci noi ne propunem tocmai să arătăm în primul rînd că Creangă n-a suprapus niciodată două teme diferite; apoi, că a respectat riguros intriga povestirilor furnizate de tradiție.

I

Ne vom convinge cu ușurință, parcurgînd paginile pe care le-am consacrat studiului comparativ al temelor, că cea mai mare parte a poveștilor lui Creangă dezvoltă, ca și variantele corespunzătoare din România sau din celelalte țări, teme bine cunoscute, a căror unitate este evidentă.

Numai două povești prezintă o acțiune complexă, susceptibilă de a fi scindată în mai multe părți: *Harap Alb* și *Dănilă Prepeleac.* Le vom examina rînd pe rînd.

Cînd citești *Harap Alb,* ești izbit de la început de lungimea neobișnuită a acestei povești, care, în ediția domnului G. T. Kirileanu, ocupă nu mai puțin de patruzeci și patru de pagini, aproape de două ori și jumătate mai mult decît *Stan Pățitul* și de trei ori mai mare decît *Povestea porcului* și *Ivan Turbincă,* cele trei povestiri care sînt, după *Harap Alb,* cele mai întinse. O asemenea lungime nu este excepțională numai în România: am căutat degeaba într-o culegere importantă, precum cea a fraților Grimm, o povestire de asemenea întindere.

Fără să încerce să-și dea seama de motivele acestei lungimi neobișnuite, examinînd îndeaproape povestea lui Creangă și comparînd-o cu variantele românești și străine, criticii s-au mulțumit să observe multiplicitatea episoadelor și au conchis că *Harap Alb* e compus din fragmentele mai multor povestiri; mai mult, generalizînd această observație inexactă, au declarat, fără a fi

studiat celelalte povești, că procedeul obișnuit al lui Creangă este contaminarea.

Or, un studiu atent al lui *Harap Alb* ne permite să constatăm, în primul rînd, că s-ar putea suprima, fără a dăuna acțiunii, douăsprezece sau treisprezece pagini din poveste (aproape o treime din întinderea totală), pagini de dialog al căror interes e adesea mediocru : lunga discuție a lui Harap Alb cu bătrîna cerșetoare (pp. 202—203), cu Spînul (pp. 207 și 211), cu calul său fermecat (p. 216) și cu Sfînta Duminică (p. 217) ; pălăvrăgeala Spînului (pp. 220—221) și interminabila discuție a lui Păsări-Lăți-Lungilă cu tovarășii (pp. 230—232) și cu Împăratul Roș (pp. 222—229).

S-ar mai putea încă elimina cîteva pasaje, fără nici un inconvenient, multe detalii, a căror inutilitate o recunoaște autorul însuși, spunînd chiar din prima pagină :

„Să nu ne îndepărtăm de la subiect și să începem a depăna firul povestirii" ; de exemplu în detaliile amănunțite despre nesiguranța drumurilor în vremea cînd au loc întîmplările povestite (p. 199), despre proba curajului celor doi fii mai mari (pp. 201—202), despre întîlnirea cu Spînul (pp. 207—210), despre călătoria de la curtea Împăratului Verde la aceea a Împăratului Roș (pp. 222—228).

Odată suprimate aceste lungimi, s-ar obține o poveste redusă la jumătate, care ar avea cu aproximație întinderea medie a celorlalte variante, și a cărei temă, destul de simplă în fond, oferă o unitate perfectă :

„Un tînăr prinț se duce la unchiul său, care trebuie să-l facă moștenitorul său ; e obligat pe drum, să-și schimbe identitatea cu un om despre care i s-a spus, la plecare să se ferească ; însărcinat în trei rînduri cu misiuni periculoase de către necunoscut, care vrea să scape de el, tînărul revine totdeauna victorios, datorită ajutorului unui cal fermecat, al unei zîne, al unor tovarăși miraculoși și al unor animale recunoscătoare ; după ce trădătorul a fost demascat, eroul se căsătorește cu prințesa pe care a cucerit-o în ultimă instanță".

Pe de altă parte, dacă comparăm povestea lui Creangă cu celelalte variante cunoscute, constatăm că e înrudită îndeaproape cu aceste variante, așa încît a fost aleasă de domnul Șăineanu drept poveste — tip a „Ciclului faptelor mari".

Dacă prezintă, înainte de cucerirea fetei Împăratului Roș, două încercări preliminare, care lipsesc din celelalte versiuni românești, n-avem dreptul să afirmăm că e vorba de adăugiri posterioare ale lui Creangă la tema primitivă ; aceste încercări preliminare sînt, într-adevăr, destul de frecvente în variantele din cele-

lalte țări : una se găsește, de exemplu, în povești din Franța, Grecia și Albania ; două, într-o poveste grecească de Legrand ; trei în povestea bretonă *Regele Angliei și finul său* [1].

Sîntem deci convinși că episodul cu „salata fermecată din grădina ursului" și cel cu „cerbul fermecat" figurau deja în povestirea populară utilizată de Creangă, cu atît mai mult cu cît, într-o versiune albaneză și în alta neogrecească, eroul e însărcinat cu o misiune preliminară foarte asemănătoare cu una din misiunile lui Harap Alb : în prima, trebuie să aducă una din verzele păzite de un fel de rechin, Lubia ; în a doua „un pepene din grădina Nereidelor" ; or, Harap Alb este într-adevăr prin alte amănunte [2], foarte aproape de versiunile grecești și albaneze.

Dacă, pe de altă parte, animalele recunoscătoare (albine și furnici) figurează în *Harap Alb*, alături de tovarășii miraculoși, nu-i deloc sigur că avem de a face, și aici, cu o inovație a lui Creangă : o poveste de Ispirescu, *Țugulea*, al cărei început este extrem de complex, prezintă șase tovarăși, în loc de patru, și suprapune totuși, la sfîrșit, tema animalelor recunoscătoare [3], de ce să nu admitem că versiunea populară reprodusă de Creangă oferea deja aceeași contaminare ?

O singură poveste din Creangă (și, după cunoștința noastră, nimeni n-a observat lucrul acesta), prezintă o contaminare evidentă : *Dănilă Prepeleac*. La drept vorbind, tranziția între cele două părți este atît de bine realizată [4] încît sudura celor două jumătăți nu este deloc aparentă ; dar compoziția cu variante din alte țări dovedește că cele două părți aparțin unor teme diferite,

---

[1] Vezi p. 135. In prima și a doua variantă a lui Luzel eroul trebuie, în primul rînd, „să întrebe soarele de ce e roșu dimineața" ; într-o poveste grecească din Hahn, e trimis împotriva unui zmeu ; în a treia variantă a lui Luzel, tînărul Efflam e constrîns mai întîi să coboare într-un puț în care nimeni n-a ajuns niciodată pînă la capăt, apoi să meargă să întrebe „de ce soarele ni se arată în fiecare zi sub trei culori diferite" ; această a doua încercare e, de altfel, foarte complexă, căci tînărul întîlnește, pe drum, oameni care-l roagă să pună soarelui alte întrebări ; în povestea neogreacă din Legrand un tînăr prinț trebuie să-și procure, în primul rînd, „camera de fildeș", apoi „privighetoarea și rîndunica" ; în **Regele Angliei și finul său,** eroul e însărcinat să aducă pe rînd „catîrca", „mierla" și „felinarul uriașului".

[2] De exemplu prezența Spînului, în locul servitorului obișnuit ; jurămîntul făcut de prinț în momentul substituției.

[3] În a treia variantă a lui Luzel, alături de animale recunoscătoare, figurează și „căpcăuni".

[4] Dănilă Prepeleac se gîndește să construiască o mănăstire pe malul unui heleșteu, tocmai fiindcă fratele său i-a spus, în prima parte a poveștii, că ar fi trebuit să se facă călugăr, în loc să-și deranjeze semenii ; or, construcția edificiului religios e aceea care provoacă lupta cu diavolii ce locuiesc în heleșteu.

care nu sînt reunite, fie în România fie în altă parte în nici o versiune cunoscută de noi. Dar, şi de data asta, autorul respectivei contaminări e Creangă? Cum majoritatea poveştilor lui dezvoltă o acţiune unică, nu e oare verosimil să admitem că *Dănilă Prepeleac* a fost transmis de tradiţie cu cele două părţi amestecate?

Nu trebuie pierdut din vedere, desigur, că poveştile populare, transmise pe cale orală timp de secole, se caracterizează tocmai, de obicei, prin contaminări sau, din contra, prin lacune, slăbiciunile memoriei povestitorului traducîndu-se, după caz, prin omiterea anumitor pasaje sau, invers, prin îmbinarea unor pasaje aparţinînd unor teme diferite [1].

N-avem aşadar dreptul să afirmăm că Creangă este autorul contaminării prezentate în *Dănilă Prepeleac*. Şi cum *Harap Alb*, departe de a prezenta fuziunea mai multor povestiri, dezvoltă în realitate o temă unică, binecunoscută din multiple variante, vom conchide astfel:

Temele populare utilizate de Creangă sînt aproape întotdeauna simple: *Harap Alb*, în ciuda aparenţelor, nu este „o sinteză": complexitatea sa este inerentă temei pe care o dezvoltă autorul. Cît despre contaminarea evidentă din *Dănilă Prepeleac*, poate fi foarte veche: n-avem nici un motiv să credem că a fost realizată de Creangă.

II

În al doilea rînd, Creangă ar fi „inventat" cîteva amănunte din poveştile sale.

Apriori, nu vedem deloc de ce povestitorul ar fi avut nevoie, pentru a-şi dezvolta temele populare, să recurgă la imaginaţie: de pe cînd era învăţător, deci la o vreme cînd amintirile sale erau încă foarte proaspete, i-a plăcut să povestească elevilor săi numeroase poveşti; mai tîrziu, s-a servit, pentru a-şi ajuta, dacă era cazul, memoria slăbită, de menajera Tinca Vartic; plus de asta, foarte legat de datini, era, credem, contra oricărei modificări a versiunilor tradiţionale.

Examenul uneia sau a două poveşti, mai ales al *Caprei cu trei iezi*, citată ca exemplu de povestire cu un anumit număr de elemente imaginate de autor, va confirma ipoteza noastră.

[1] Exemple numeroase cu aceste două fapte se găsesc în culegerile de poveşti din toate ţările.

Să observăm, mai întîi, că Creangă povestea această poveste elevilor săi încă din 1865 : e neîndoielnic că atunci își amintea perfect toate amănuntele povestirii originale ; dovadă e că redactarea, foarte posterioară, din „Convorbiri" nu prezintă nici un element care să nu se găsească în variantele românești sau străine ale acestei teme [1].

Situația inițială este identică cu a altor versiuni românești : cupletul în versuri al caprei este riguros conform tipului tradițional din toate țările ; lupul ascultă ascuns lîngă colibă, ca în toate variantele, parola de intrare : apoi „își ascute glasul", precum într-o poveste grecească și una rusească ; cearta dintre iezi, cînd e vorba să deschidă ușa, se regăsește în versiunea Sbierea ; în două povești franceze și în una rusească, unul din iezi scapă de la moarte, ca la Creangă, și tocmai cel mic, în povestea rusească, se ascunde în sobă ; așezarea capetelor victimelor în geam apare în varianta lui Fundescu ; în sfîrșit, întreg episodul final (inclusiv durerea simulată a lupului) nu se deosebește cu nici un amănunt de celelalte variante.

Dacă trecem la *Harap Alb*, constatăm de asemenea, că începutul acestei povești, excepțional în România, se regăsește într-o povestire italiană din Pisa ; punerea la încercare a curajului tinerilor, în versiunea din Arsenie, în care tatăl „se transformă într-un cap de cal" ; sfaturile babei și calului fermecat, în aproape toate variantele românești ; răzbunarea calului maltratat (se preface că-și azvîrle stăpînul din înaltul cerului), într-o variantă din Iași[2] și într-o poveste de Stăncescu [3] ; spînul, în poveștile grecești și albaneze ; jurămîntul față de trădător în mai multe variante străine [4].

E inutil însă să continuăm acest examen : va fi de ajuns o trimitere la studiul nostru comparativ pentru a constata că majoritatea elementelor din poveștile lui Creangă se regăsesc și în altă parte, ceea ce dovedește că au fost luate din fondul popular.

De altfel, dacă, în mod excepțional, cutare element dintr-o poveste de Creangă nu figurează în variantele publicate în România sau în altă parte, aceasta nu dovedește că a fost imaginat de autor : numărul versiunilor unei aceleiași teme fiind nelimitat, un

---

[1] G. Panu (**Amintiri de la „Junimea" din Iași**, II, p. 96) spune că atunci cînd a citit această poveste în „Convorbiri" a recunoscut „aproape textual" povestirea auzită de la o ordonanță și de la servitoarele tatălui său. Vezi, **supra**, pp. 78—83.

[2] **Graiul nostru**, I, p. 515.

[3] **Pe vultur**, p. 25.

[4] Vezi p. 134.

amănunt, binecunoscut din tradiția orală, poate să nu fi fost încă publicat din simplă întîmplare. Povestea *Soacra cu trei nurori* e foarte semnificativă în această privință [1]: cine n-ar fi tentat să-i atribuie lui Creangă invenția acestei povești ingenioase, ale cărei versiuni par foarte rare?

Și totuși asemănarea cu o variantă armenească dovedește că e vorba de o temă populară.

De aceea nu vom afirma că Păsări-Lăți-Lungilă [2] a fost creat de imaginația lui Creangă; nu deranjează faptul că acest personaj n-are echivalent exact; vrăjitorul ce apare în *Țugulea*, alături de tovarășii miraculoși, și face diferite minuni cu bagheta magică, nu se prezintă, după cunoștința noastră, în nici o altă variantă a temei din *Harap Alb*; totuși, n-a fost imaginat de Ispirescu, ci aparține povestirii unui țăran din județul Vlașca [3]. S-ar putea să fie la fel și cu Păsări-Lăți-Lungilă.

În concluzie, e bine să fim foarte prudenți în acest domeniu; numărul elementelor tradiționale verificabile este, în poveștile lui Creangă, atît de important, încît sîntem îndreptățiți să credem că toate elementele neidentificate (numărul lor e foarte restrîns) sînt de asemenea împrumutate toate din tradiție.

B. *RESPECTAREA FORMEI*

Poveștile populare din toate țările se deosebesc de literatura cultă printr-un anumit număr de particularități de limbă și stil care, toate, au fost păstrate de Creangă. Unele din aceste particularități sînt comune tuturor operelor cu caracter popular și, prin urmare, sînt comune atît în *Povești* cît și în *Amintiri*: le vom studia ulterior, într-un capitol comun acestor două părți [4].

Altele, dimpotrivă, nu figurează decît în povești; e vorba de: formule gata făcute, care revin invariabil în anumite cazuri determinate; fraze întregi și chiar dialoguri stereotipe; formule inițiale, de mijloc și finale, în versuri sau în proză; fraze cu asonanțe.

Vom examina rînd pe rînd aceste diferite elemente.

---

[1] Vezi p. 96.
[2] Vezi p. 132.
[3] **Legende sau Basmele românilor**, București, 1907, p. 367.
[4] Vezi p. 199.

1. EXPRESII, FRAZE ŞI DIALOGURI STEREOTIPE

a) Expresii gata făcute, pe care le găsim, identice, la toţi povestitorii, se prezintă în număr considerabil în toate povestirile lui Creangă. Iată cîteva exemple :

Harap Alb scoate aripa de furnică căreia vrea să-i dea foc pentru a chema în ajutor furnicile pe care le ajutase, „de unde-o avea strînsă" ; Dumnezeu şi Sfîntul Petru se plimbă spunînd, „ei ştiu ce" ; Ivan cumpără tot ce-i trebuie pentru a-şi construi un sicriu, „el ştie unde" ; furnicile pătrund în palatul Împăratului Roş „cînd e somnul mai dulce, de doarme şi pămîntul sub om". Fata moşului lucrează „cît e ziulica de mare". Stan se stabileşte într-un sat „mare şi frumos". Apa puţului reparat de fata moşului e „limpede cum îi lacrima, dulce şi rece cum îi ghiaţa". Mîncărurile Sfintei Duminici nu trebuie să fie „nici reci, nici fierbinţi, ci cum îs mai bune de mîncat".

În alte locuri apar expresii metaforice, menite să înlocuiască abstracţiile, pe care limba populară le foloseşte foarte puţin.

De exemplu, ca să ne arate frumuseţea fetei Împăratului Roş, povestitorul ne spune că „la soare te puteai uita, iar la dînsa ba" ; pentru a ne da o idee despre mulţimea furnicilor, declară că erau „cîtă pulbere şi spuză, cîtă frunză şi iarbă" ; pentru a exprima noţiunea de „extraordinar", spune că s-a văzut „ceea ce nu se mai văzuse şi nu se mai auzise de cînd lumea şi pămîntul" ! ; dacă vrea să denumească mînia ultimului adversar al lui Dănilă, ni-l arată alergînd „cu o falcă-n ceriu şi cu una în pămînt".

b) Frazele stereotipe nu sînt mai puţin numeroase.

Povestea porcului şi *Harap Alb* prezintă formule obişnuite prin care un rege îl previne pe erou că va fi pedepsit cu moartea în caz de eşec ; în prima poveste :

„Are să-ţi steie capul unde-ţi stau talpele" ; în a doua : „Ce-i păţi, cu mine nu-i împărţi".

Cînd omul-animal îşi părăseşte nevasta, îi spune : „de te-a învăţat cineva, rău ţi-a priit ; iară de-ai făcut-o din capul tău, rău cap ai avut !", formulă pe care o găsim inversată în *Harap Alb*, unde împăratul zice fiului său, felicitîndu-l că şi-a ales ca tovarăş calul fermecat : „De te-a învăţat cineva, bine ţi-a priit, iară de-ai făcut-o din capul tău, bun cap ai avut".

În timp ce fraţii mai mari iau, înainte de a porni la drum, „bani de cheltuială, straie de primeneală, arme şi cal de călărie", Harap Alb îi cere tatălui său : „calul, armele şi hainele cu care

ai fost d-ta mire" ; cînd e gata să plece, calul îi spune : „Sui pe mine, stăpîne, şi ţine-te bine".

Aruncat de calul eroului din înaltul cerului, Spînul „se face... pînă jos praf şi pulbere" ; cît priveşte pe bătrîna vrăjitoare care l-a metamorfozat pe omul-animal, e introdusă într-un sac cu nuci, legată de coada unei iepe sălbatice şi „cînd a început iapa a fugi, unde pica nuca, pica din talpa iadului bucăţica, şi cînd a picat sacul, i-a picat şi hîrcei capul".

Fiinţelor care-i solicită ajutorul, fata babei le răspunde : „Da cum nu ! că nu mi-oiu feşteli eu mînuţele tătucuţii şi a mămucuţii !".

c) În multe locuri apar şi dialoguri stereotipe.

Cînd fata moşului, alungată din casa părintească, ajunge la Sfînta Duminică, între ea şi zîna bună începe următorul dialog :

— „Cine-i acolo ?

— Eu sînt, un drumeţ rătăcit.

— De eşti om bun, aproape de chilioara mea ; iară de eşti om rău, departe de locurile aceste, că am o căţea cu dinţii de oţel, şi, de i-oiu da drumul, te face mii şi fărîme !

— Om bun, măicuţă."

Cînd Harap Alb se urcă în şea, calul îl întreabă :

— „Cum să te duc, ca vîntul ori ca gîndul ?"

şi călăreţul îi răspunde :

— „De mi-i duce ca gîndul, tu mi-i prăpădi ; iar de mi-i duce ca vîntul mi-i folosi".

După ce a fost înviat de fata împăratului, cu ajutorul „apei vii" şi „apei moarte", Harap Alb spune :

— „Ei, da din greu mai adormisem !"

şi binefăcătoarea sa îi răspunde :

— „Dormeai tu mult şi bine, Harap Alb, de nu eram eu."

Iată cuvintele schimbate de Făt-Frumos şi de zmeu, cînd se pregătesc de luptă :

— „Din luptă să ne luptăm, ori din săbii să ne tăiem ?

— Ba din luptă, că-i mai dreaptă, zise Făt-Frumos".

Cînd Făt-Frumos şi zmeul, după o lungă încleştare fără rezultat, sînt amîndoi la capătul puterilor, apare un vultur ; cei doi adversari cer atunci, rînd pe rînd, ajutorul păsării :

„Zmeul, cum îl vede, zice :

— Vultur, vulturaş ! Du-te şi adă două picături de lapte, una rece şi una caldă, pe cea rece toarnă-o pe mine iar pe cea caldă toarnă-o pe cînele ista de Făt-Frumos, că ţi-oiu da un hoit să mănînci.

Atunci Făt-Frumos îi zice și el :

— Vultur, vulturaș ! Du-te și adă două picături de lapte, una rece și una caldă ; pe cea rece toarnă-o pe mine, iar pe cea caldă pe cînele ista de zmeu, că ți-oiu da șese hoituri să mănînci".

d) Adesea, aceeași formulă sau același dialog stereotip apar de mai multe ori în cursul unei povestiri : în trei rînduri, fetei moșului i se cere ajutorul cu aceste cuvinte :

— „Fată frumoasă și harnică, fie-ți milă de mine și mă îngrijește că ți-oiu prinde și eu bine vrodată".

Cînd, pe rînd, cei trei zmei văd întorcîndu-se prin aer măciuca uriașă, pe care le-o azvîrle Făt-Frumos, spun suspinînd :

— „Măi ! da grei oaspeți trebuie să mai fie la mine acasă".

Soția omului-animal plînge de trei ori lîngă soțul adormit, adresîndu-i-se cu rugămintea următoare :

— „Făt-Frumos ! Făt-Frumos ! Întinde mîna ta cea dreaptă peste mijlocul meu, ca să plesnească cercul ist afurisit și să se nască pruncul tău".

Cînd Harap Alb zărește, rînd pe rînd, creaturile extraordinare pe care le va lua apoi cu el, nu se poate opri să nu rîdă ; fiecare din cei cinci tovarăși îi spune atunci :

— „Rîzi — tu, rîzi, Harap Alb..., dar unde mergi fără de mine n-ai să poți face nimica" ;

iar eroul răspunde :

— „Hai și tu cu mine (cu noi), dacă vrei".

Ori de cîte ori iese cu bine dintr-o încercare, Harap Alb se prezintă în fața Împăratului Roș și-i spune :

— „De-acum cred că mi-ți da fata" ;

și împăratul îi răspunde invariabil :

— „A veni ea și vremea aceea, voinice... Dar ia mai aveți puțină răbdare".

2. FORMULE INIȚIALE, DE MIJLOC ȘI FINALE

Formulele inițiale și finale, care sînt un fel de prologuri și epiloguri, cît și formulele de mijloc, figurează în poveștile populare românești, ca, de altfel, în acelea ale tuturor țărilor : Creangă le-a păstrat destul de bine.

a) Formule inițiale. Formulele inițiale sînt, în toate țările, foarte asemănătoare cu acelea din poveștile franceze : „Il était une fois..." ; dar, ca în Franța, ele sînt în mod frecvent urmate de un pasaj, mai mult sau mai puțin întins, despre visurile epocii mitice

în care se petreceau evenimentele ce vor fi povestite; uneori, ele sînt impregnate de povestitor cu o nuanță de scepticism ironic.

În România, formula uzuală, „A fost odată ca niciodată" („Il était une fois comme jamais"), este de obicei amplificată în sensul indicat mai sus și are adesea o întindere considerabilă; apoi povestirea începe, după repetarea lui „A fost odată".

Din cele unsprezece povești ale lui Creangă, una singură prezintă o formulă inițială amplificată: e vorba de povestirea cu titlul *Prostia omenească*, care este, am văzut [1], anterioară publicării *Poveștilor* în „Convorbiri";
iată formula:

„A fost odată, cînd a fost; că dacă n-ar fi fost, nu s-ar povesti. Noi nu sîntem de pe cînd poveștile, ci sîntem mai dincoace cu vro două-trei zile: de pe cînd se potcovea puricele cu nouăzeci și nouă de ocă de fier la un picior și tot i se părea că-i ușor.
Cică era odată..."

După aceea, din motive pe care le vom examina mai tîrziu [2], Creangă nu numai că a renunțat la formulele amplificate, dar a simplificat și formula obișnuită: „A fost odată ca niciodată"; a înlocuit-o mai întîi cu „Era odată", apoi cu „Cică era odată", în sfîrșit cu „Amu cică era odată".

Se-ndepărtează, în această privință, de ceilalți povestitori care reproduc cu toții formulele amplificate.

b) Formule de mijloc. Creangă a păstrat mult mai bine formulele de mijloc, în general în versuri, care se repetă de mai multe ori în cursul povestirii.

De exemplu, cînd se întoarce capra din pădure, se face recunoscută de iezi spunînd:

„Trei iezi cucuieți,
Mamei ușa descuieți,
Că mama v-aduce vouă:
Frunze-n buze,
Lapte-n țîțe,
Drob de sare
În spinare.
Mălăieș
În călcăieș,
Smoc de flori
Pe subsuori."

Cocoșul cîntă cît îl ține gura cerînd punga luată de boier:

---

[1] Vezi p. 83.
[2] Vezi p. 176.

„Cucurigu! boieri mari,
Dați punguța cu doi bani!"

Cele șapte părți din *Harap Alb* sînt despărțite de formula următoare:

„Se cam mai duc la împărăție,
Dumnezeu să ne ție,
Că cuvîntul din poveste,
Înainte mult mai este".

O serie de formule în versuri, care reapar în mai multe rînduri, marchează zborul iute al calului înaripat:

„În înaltul ceriului,
Văzduhul pămîntului;
Pe deasupra codrilor,
Peste vîrful munților,
Prin ceața măgurilor,
Spre noianul mărilor;
La crăiasa zînelor,
Minunea minunilor,
Din ostrovul florilor".

Sau:

„De la nouri către soare,
Prin lună și luceferi,
Stele mîndre lucitoare".

Formulele în proză sînt mai rare. Iată două care consemnează imensele drumuri parcurse de Harap Alb și tovarășii săi:

„Mers-au ei și zi și noapte, nu se știe cît au mers.

Și merg ei cît merg cale lungă să le-ajungă, trecînd peste nouă mări, peste nouă țări și peste nouă ape mari".

c) Formule finale. Formulele finale, care sînt cele mai numeroase în toate țările, prezintă, în general, fie nunți sau ospețe extraordinare, fie fericirea eroului, care trăiește fericit cu ai săi și ajunge să trăiască pînă la o asemenea bătrînețe, încît nu sîntem prea siguri că a murit. Adesea, povestitorul pretinde în glumă că a asistat la desfătările pe care le povestește și-i îndeamnă, cîteodată, pe ascultătorii sceptici să meargă ei înșiși să se convingă de adevărul spuselor sale.

În România, formulele finale sînt deosebit de numeroase și foarte caracteristice. Cea mai obișnuită este: „Iar eu încălecai pe-o șa și vă spusei dumneavoastră așa"; însă, e totdeauna amplificată și adesea prezintă o dezvoltare mai mare chiar decît aceea a formulelor inițiale.

Aceste formule figurează în cea mai mare parte a poveştilor lui Creangă : sînt de foarte multe tipuri [1].

Cea mai simplă, cea mai „clasică" este cea cu care se termină *Prostia omenească :*

„Ş-am încălecat pe-o şa,
Ş-am spus povestea aşa ;
Ş-am încălecat pe-o roată,
Ş-am spus-o toată ;
Ş-am încălecat pe-o căpşună,
Ş-am spus, oameni buni, o mare minciună".

Cea din *Capra cu trei iezi* e aproape identică cu precedenta ; povestitorul adaugă doar că a luat parte la evenimentul pe care îl povesteşte :

„Şi eram şi eu acolo de faţă, şi-ndată după aceea am încălecat iute pe-o şa şi-am venit de v-am spus povestea aşa..."

Povestea porcului se sfîrşeşte cu povestirea nunţii omului-animal, care şi-a regăsit pentru totdeauna înfăţişarea omenească :

„Şi s-a adunat lumea de pe lume la această mare şi bogată nuntă, şi a ţinut veselia trei zile şi trei nopţi şi mai ţine şi astăzi, dacă nu cumva s-a fi sfîrşit".

Cu o povestire asemănătoare, dar mai întinsă, la care se adaugă cîteva reflecţii ale autorului, se termină *Harap Alb :*

„După aceasta se începe nunta, ş-apoi dă, doamne, bine !

Lumea de pe lume s-a strîns de privea
Soarele şi luna din cer le rîdea.

Ş-apoi fost-au fost poftiţi la nuntă :

Crăiasa furnicilor,
Crăiasa albinelor,
Şi Crăiasa zînelor,
Minunea minunilor
Din ostrovul florilor !

Şi mai fost-au poftiţi încă :

Crai, crăiese şi-mpăraţi
Oameni în samă băgaţi,
Ş-un păcat de povestariu,
Fără bani în buzunariu.
Veselie mare între toţi era
Chiar şi sărăcimea ospăta şi bea.

---

[1] Lipsesc din **Soacra cu trei nurori, Punguţa cu doi bani, Fata babei şi fata moşneagului.** Iar **Făt-Frumos fiul iepei** e neterminat.

Şi a ţinut veselia ani întregi, şi acum mai ţine încă. Cine se duce acolo bea şi mănîncă. Iar pe la noi, cine are bani, bea şi mănîncă, iară cine nu, se uită şi rabdă".

Stan şi Dănilă îşi sfîrşesc zilele în pace, văzînd cum în jur familia prosperă :

„Şi iaca aşa, oameni buni, s-a izbăvit Ipate şi de dracul şi de babă, trăind cu pace cu nevasta şi cu copiii săi".

Iară Dănilă Prepeleac, nemaifiind supărat de nimene şi scăpînd acum deasupra nevoii, a mîncat şi a băut şi s-a desfătat pînă la adînci bătrîneţe, văzîndu-şi pe fiii fiilor săi împrejurul mesei sale".

Iar Ivan, ajuns nemuritor, e încă fără îndoială în viaţă şi astăzi :

„Şi aşa, a trăit Ivan cel fără de moarte, veacuri nenumărate. Şi poate că şi acum a mai fi trăind, dacă n-a fi murit".

3. ASONANŢE

În sfîrşit, poveştile româneşti prezintă cîteodată, alături de formulele în versuri, fraze cu asonanţe [1].

Creangă avea, se pare, o anumită predilecţie pentru acest procedeu stilistic, care apare destul de des în *Poveşti*.

Primul exemplu caracteristic se află în *Povestea porcului*.

„Moşnegii s-au ciondăn*it* cît s-au mai ciondăn*it* şi, cît erau ei de îngrij*iţi*, despre ziuă au adorm*it*" (p. 149).

Un altul e relevabil în *Fata babei şi fata moşneagului* :

„Paharele pe loc s-au cufund*at*, apa din fîntînă într-o clipă a sec*at* şi fata de sete s-a usc*at* !... (p. 163).

Cele mai numeroase se află însă în *Harap Alb* ; iată, în ordinea importanţei principalele [2] :

„Şi pe unde trec*ea*, lumea din toate părţile îl înghesu*ia*, pentru că piatra cea mare din capul cerbului străluc*ea*, de se păr*ea* că Harap Alb soarele cu el îl duc*ea*" (ibid.).

„Se vede că acesta-i vestitul Păsări-Lăţi-Lungilă, fiul săgetătorului şi nepotul arcaş*ului*, brîul pămînt*ului* şi scara cer*iului*, ciuma sburătoarel*or*, şi spaima oamenil*or*" (p. 228).

„Acesta-i vestitul Och*ilă*, frate cu Orb*ilă*, văr primare cu Chiorî*lă*, nepot de soră lui Pînd*ilă*, din sat de la Chit*ilă*, peste

[1] Vezi, de exemplu, Ispirescu, pp. 316, 323, 356, 394, 435 şi 455.
[2] Vezi şi pp. 210, 214, 217, 220, 221, 232.

drum de Nimer*ilă*; ori din tîrg de la Să-l-*caţi*, megieş cu Căut*aţi* şi de urmă nu-i mai *daţi*" (p. 227).

„De asta şi eu mă an*in* şi mă înch*in* la cinstita faţa voastră, ca la un codru verde, cu un poloboc de v*in* şi cu unul de pel*in*, zise Gerilă. Şi hai de-acum să dorm*im*, mai acuşi să ne trez*im*, într-un gînd să ne un*im*, pe Harap Alb să-l sluj*im* şi tot prieteni să f*im*; căci cu vrajbă şi urgie raiul n-o să-l dobînd*im*" (p. 232).

III. APORTUL LUI CREANGĂ

Creangă a păstrat aşadar nu numai fondul temelor folclorice utilizate, ci şi o bună parte din elementele caracteristice ale formei; şi, din acest dublu punct de vedere, povestirile sale sînt foarte apropiate de ale celorlalţi povestitori români.

Însă, numai el a avut talentul să introducă în poveştile populare un element esenţial ce le lipsea: viaţa; şi aici se află profunda lui originalitate.

Poveştile populare din toate ţările ne interesează mai ales prin peripeţiile extraordinare istorisite; fie că sînt lapidare sau prolixe (rareori se menţin la mijlocul just), ele nu zugrăvesc personajele, fantastice sau nu, animalele şi monştrii pe care-i aduc în scenă, decît prin formule stereotipe, în număr destul de restrîns, care nu evocă nimic precis imaginaţiei noastre; ignoră noţiunile de spaţiu şi timp, iar acţiunile lor se dezvoltă, adesea puţin la întîmplare, într-o lume nedeterminată.

Dimpotrivă, Creangă, fără a modifica datele furnizate de tradiţie, a ştiut să creeze schiţe vii ale personajelor principale ale poveştilor sale, atît fizice cît şi morale; să picteze cu artă scene în care figurează mai mulţi actori; să localizeze adesea cu precizie acţiunile poveştilor sale; să-şi răspîndească în multe locuri spiritul şi buna dispoziţie; în sfîrşit, contrar spuselor unora [1], să-şi dezvolte în general poveştile după un plan bine fixat [2].

1. PERSONAJELE ŞI SCENELE

Ca să ne prezinte în mod viu principalii actori ai poveştilor sale (personaje omeneşti, monştri sau animale), Creangă n-are nevoie de descrieri lungi şi minuţioase.

---

[1] Vezi p. 174.

[2] În acest studiu vom neglija povestea **Făt-Frumos fiul iepei**, care este neterminată.

Se pricepe, dacă e cazul, să descrie amănunţit şi precis; astfel se prezintă scena următoare din *Harap Alb* in care eroul construieşte un stup pentru albinele rătăcitoare, cărora le oferă un adăpost provizoriu în pălărie:

„Harap Alb, aflîndu-se cu părere de bine despre asta, aleargă în dreapta şi în stînga şi nu se lasă pînă ce găseşte-un buştihan putregăios, îl scobeşte cu ce poate şi-i face urdiniş; după aceea aşează nişte ţepuşi într-însul, îl freacă pe dinăuntru cu cătuşincă, cu sulcină, cu mătăciune, cu poala sîntă-Măriei şi cu alte buruene mirositoare şi prielnice albinelor şi apoi, luîndu-l pe umăr, se duce la roi, răstoarnă albinele frumuşel din pălărie în buştihan, îl întoarce binişor cu gura în jos, îi pune deasupra nişte captălani, ca să nu răzbată soarele şi ploaia înăuntru, şi apoi, lăsîndu-l acolo pe cîmp, între flori, îşi caută de drum" [1].

De obicei se opreşte la schiţe, rareori adîncite, care, graţie alegerii judicioase a elementelor lor, însufleţesc imediat sub ochii noştri personajele şi scenele.

a) Excelează, mai cu seamă, în fixarea în puţine cuvinte a unui gest sau a unei atitudini. Iată cîteva exemple alese dintre multe altele:

Prins de către Dumnezeu cu minciuna:

„Ivan, atunci, lasă capul în jos şi, tăcînd, începe a face feţe-feţe. Iară Moartea răspunde înnăduşit din turbincă:

— Iată-mă-s, Doamne, pusă la opreală; m-ai lăsat de rîsul unui şui ca Ivan, nenorocita de mine!"

Înainte ca să renunţe, în schimbul unui burduf plin de bani, să construiască mănăstirea plănuită:

„Prepeleac se uită la cruce, se uită la drac şi la bani...".

Cînd fratele mai mare se duce să deschidă uşa lupului:

„Atunci mezinul se vîră iute în horn şi, sprijinit cu picioarele de prichici şi cu nasul de funingine, tace ca peştele şi tremură ca varga de frică."

În timp ce bătrînul povesteşte soţiei că împăratul îşi va da fiica de soţie celui care va construi podul fermecat:

„...purcelul şedea în culcuş, într-un cotlon sub vatră, cu rîtul în sus, şi uitîndu-se ţintă în ochii lor, asculta ce spun ei şi numai pufnea din cînd în cînd", şi, cînd bătrînul a promis că se duce să ceară mîna prinţesei pentru fiul său adoptiv:

„Purcelul, atunci, plin de bucurie, începe a zburda prin bordei, dă un ropot pe sub lăiţi, mai răstoarnă cîteva oale cu rîtul şi zice:

---

[1] Cf. şi descrierea boilor lui Dănilă Prepeleac.

— Haidem, tătucă, să mă vadă împăratul!"

b) Iată cîteva schițe ceva mai complete:

Înșelată de Ivan, care a încredințat-o că nu trebuie să ucidă decît pădure timp de trei ani:

„Moartea atunci, înghițind noduri, pornește prin dumbrăvi, lunci și huceaguri, supărată ca vai de capul ei. Și, de voie, de nevoie, începe cînd a roade la copaci tineri, cînd a forfăca smicele și nuiele, de-i pîrîiau măselele și o dureau șelele și grumazii, întinzîndu-se pe sus, la plopii cei înalți, și plecîndu-se atîta pe la rădăcinele celor tufari, după mlădițe fragede."

Ascuns într-o groapă, Harap Alb urmărește cerbul fermecat a cărui piele trebuie s-o aducă Spînului:

„...cerbul venea boncăluind. Și ajungînd la izvor, odată și începe a bè, hîlpav la apă rece; apoi mai boncăluiește, și iar mai bè cîte un răstimp, și iar mai boncăluiește, și iar mai bè, pînă ce nu mai poate. După aceea începe a-și arunca țărnă după cap, ca buhaiul, și apoi, scurmînd de trei ori cu piciorul în pămînt, se tologește jos pe pajiște, acolo pe loc, mai rumegă el cît mai rumegă, și pe urmă se așterne pe somn, și unde nu începe a mîna porcii la jir."

Iată cum își alege logodnica un holtei cam copt, care s-a dus la joc în sat:

„Chirică era și el pe-acolo, și, cum se lasă Ipate din joc, spiridușul dracului îi zice:

— Ei, stăpîne, parcă te-ai cam aburit la față, nu știu cum; ce zici, așa-i că-ți vine la socoteală?...

Iar Ipate, de cuvînt; se prinde în joc lîngă o fată, care chitește că i-ar veni la socoteală; începe el a o măsura cu ochii de sus pînă jos și de jos pînă sus și, cum se învîrtea hora, ba o strîngea pe fată de mînă, ba o călca pe picior, ba... cum e treaba flăcăilor și, tropai, tropai, ropai, ropai! i se aprind lui Ipate al nostru călcăiele."

Descrierea tinerei nurori, care trebuie să rămînă la treabă toată noaptea, este la fel de vie:

„Pe cînd soacra horăia, dormind dusă, blajina noră migăia prin casă; acuș la strujit pene, acuș îmbala tortul, acuș pisa malaiul și-l vîntura de buc. Și dacă Enachi se punea pe gene-i, ea îndată lua apă rece și-și spăla fața, ca nu cumva s-o vadă neadormita soacră și să-i bănuiască. Așa să munci biata noră pînă după miezul nopții; dar, despre ziuă, somnul o doborî, și adormi și ea între pene, caiere, fusele cu tort și bucul de malaiu".

Cu aceeaşi sobrietate povestitorul ne prezintă, într-o scenă mai vastă, pe unul din tovarăşii lui Harap Alb, Gerilă, cît şi influenţa produsă asupra naturii înconjurătoare de către această fiinţă extraordinară:

„Mai merge el cît mai merge şi cînd, la poalele unui codru, numai iaca ce vede o dihanie de om, care se pîrpălea pe lîngă un foc de douăzeci şi patru de stînjeni de lemne şi tot atunci striga, cît îi lua gura, că moare de frig. Şi-apoi, afară de aceasta, omul acela era ceva de spăriet: avea nişte urechi clăpăuge şi nişte buzoaie groase şi dăbălăzate. Şi cînd sufla cu dînsele, cea de deasupra se răsfrîngea în sus peste scăfîrlia capului, iar cea dedesubt atîrna în jos, de-i acoperea pîntecele. Şi, ori pe ce oprea suflarea lui, se punea promoroaca mai groasă de-o palmă. Nu era chip să te apropii de dînsul, că aşa tremura de tare, de parcă-l zghihuia dracul. Şi dac-a fi tremurat numai el, ce ţi-ar fi fost? Dar toată suflarea şi făptura de primprejur îi ţineau hangul: vîntul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văicăreau, petrele ţipau, vreascurile ţiuiau şi chiar lemnele de pe foc pocneau de ger. Iară veveriţele, găvozdite una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii şi plîngeau în pumni, blăstemîndu-şi ceasul în care s-au născut."

c) Pentru a-şi însufleţi sub ochii noştri personajele, Creangă nu se mulţumeşte numai cu zugrăvirea lor exterioară; în mai multe locuri, ne prezintă sentimentele lor şi schiţează uneori adevărate portrete.

Astfel, Stan, flăcău bătrîn, care, în lungile seri de iarnă, apăsat de singurătate, dar neavînd curajul să se însoare, ne expune ezitările sale în felul următor:

„Şi aşa, trezindu-se el în multe rînduri vorbind singur, ca nebunii, sta în cumpene: să se însoare... să nu se însoare ?!...

Şi, ba s-a însura la toamnă, ba la iarnă, ba la primăvară, ba la vară, ba iar la toamnă, ba vremea trece, flăcăul începe a se trece...".

Iată gîndurile Morţii, în momentul cînd se întîlneşte din nou cu Ivan, care a vîrît-o deja de două ori în turbincă:

— „Turbinca! Mînca-o-ar focul s-o mănînce! zicea Moartea, ducîndu-se la rai ca şi cum ar fi mers la spînzurătoare. Nu ştiu ce să mai zic şi despre Dumnezeu ca să nu greşesc. Pesemne c-au ajuns şi el în mintea copiilor, Doamne, iartă-mă, de i-a dat lui Ivan cel nebun atîta putere asupra mea."

Una din schiţele cele mai reuşite este aceea a soacrei, în *Soacra cu trei nurori*:

Creangă prezintă, rînd pe rînd, diferitele aspecte ale sufletului babei : zgîrcenia, speranțele pe care și le pune în căsătoriile fiilor, egoismul, șiretenia, cînd e vorba să-i facă primei nurori făgăduieli iluzorii ca să o hotărască să lucreze chiar și în timpul nopții ; mînia ei, în sfîrșit, și răutatea, după scandaloasa nesupunere a nurorilor.

Partea cea mai vie a acestei picturi morale este aceea în care soacra se gîndește la fericirea de care va avea parte după căsătoria fiilor și se duce cu amintirea în vremea cînd era tînără căsătorită :

„...și-i rîdea inima babei de bucurie cînd gîndea numai cît de fericită are să fie, ajutată de feciori și mîngăiată de viitoarele nurori. Ba de multe ori zicea în sine :

Voi priveghea nurorile, le-oi pune la lucru, le-oi struni și nu le-oi lăsa nici pas a ieși din casă, în lipsa feciorilor mei. Soacră-mea-fie-i țărîna ușoară ! — așa a făcut cu mine. Și bărbatu-meu — Dumnezeu să mi-l ierte ! — nu s-a putut plînge că l-am înșelat, sau i-am risipit casa ; ...deși cîteodată erau bănuielile... și mă probozea... dar acum s-au trecut toate".

Însă portretul cel mai perfect este al caprei, în *Capra cu trei iezi :*

De la începutul povestirii, ne înfățișează sentimentele afectuoase ale caprei : înainte de a-și părăsi iezii, le dă sfaturi insistente, apoi îi îmbrățișează cu duioșie ; suferința ei va fi cu atît mai puternică după dramă.

Cînd se întoarce acasă, încărcată cu provizii, capra zărește de departe cele două capete așezate de lup pe marginea geamului și are impresia că iezii îi urează bun venit :

„Și cum venea, cît de colo vede cele două capete, cu dinții rînjiți în ferești.

— Dragii mămucuței dragi ! Cum așteaptă ei cu bucurie și-mi rîd înainte cînd mă văd !"

Cînd singurul ied rămas în viață îi deschide ușa colibei și vede pereții mînjiți cu sînge, „Capra atunci, holbînd ochii lung prin casă, o cuprinde spaimă și rămîne încremenită !...", dar își revine curînd și-l pune pe ied să-i povestească ce s-a întîmplat în lipsa ei. Urmează un dialog înaripat, în care mama dornică să afle fără întîrziere, grăbește istorisirea fiului, prea înceată pentru ea, cu „atunci" pînă în momentul cînd, aflînd numele vinovatului, nu o mai interesează să afle sfîrșitul dramei și își revarsă mînia și ura împotriva cumătrului trădător și laș :

„— Cine? Cumătrul meu! El! Care s-a jurat pe părul său că nu mi-a spărie copilaşii niciodată?

— Apăi dă, mamă! Cum vezi, i-a umplut de spărieţi!

— Ei las', că l-oi învăţa eu! Dacă mă vede că-s o văduvă sărmană şi c-o casă de copii, apoi trebuie să-şi bată joc de casa mea? şi pe voi să vă puie la pastramă? Nici o faptă fără plată... Ticălosul şi mangositul! Încă se rînjea la mine cîteodată şi-mi făcea cu măseaua... Apoi doar eu nu-s de-acelea de care crede el: n-am sărit peste garduri niciodată de cînd sînt. Ei taci, cumetre, că te-oi dobzăla eu! Cu mine ţi-ai pus boii în plug? Apoi ţine minte că ai să-i scoţi fără coarne!"

Apoi n-are odihnă pînă nu imaginează un mijloc de răzbunare; pregăteşte cu bucurie praznicul şi groapa în care va pieri vinovatul. Ştie să-şi ascundă pornirile cînd se duce să-şi invite cumătrul; iar cînd lupul, căzut pe jeratic, îi cere iertare, ea îl ocărăşte, îşi bate joc de el şi aţîţă focul.

Nu s-ar putea da mai multă viaţă unui personaj; e de ajuns să apropiem *Capra cu trei iezi* de variantele, uscate şi fără viaţă, ale lui Fundescu şi Sbierea, ca să ne dăm seama de deosebirea profundă ce există între poveştile lui Creangă şi cele ale altor povestitori români.

d) Dialogurile sînt cele ce însufleţesc scenele în care figurează mai mulţi actori.

Cum limbajul popular nu uzează aproape niciodată de stilul indirect, dialogurile sînt foarte frecvente la toţi povestitorii; totuşi ele au la Creangă o importanţă deosebită; figurează în număr considerabil în toate poveştile şi adesea sînt destul de întinse.

Amintim, printre cele mai interesante, dialogul celor trei nurori în timpul lucrului nocturn; al caprei cu lupul, cînd capra se duce să-şi invite cumătrul; al lui Dănilă cu ţăranii cu care se tîrguieşte; al lui Chirică cu Stan, în clipa cînd tînărul îşi oferă serviciile; al moşneagului şi babei în prima parte a *Poveştii porcului*; în *Harap Alb*, cearta celor cinci tovarăşi miraculoşi şi discuţia lor cu Împăratul Roş; în sfîrşit, în *Ivan Turbincă*, discuţiile bătrînului oştean cu Moartea. Vom reproduce, în chip de exemplu, două din cele mai caracteristice.

Primul e extras din *Soacra cu trei nurori*.

În timp ce soacra doarme adînc, primele două nurori, obişnuite să lucreze noaptea ca nişte sclave, o invită pe noua lor cumnată, intrată doar din ajun în casa babei, să se pună şi ea pe treabă:

„— Da' nu te codi, că mămuca ne vede.

— Cum? Eu o văd că doarme. Ce fel de treabă e aceasta? noi să lucrăm, şi ea să doarmă?!

— Nu căuta că horăieşte, zise cea mijlocie, mămuca are la ceafă un ochi neadormit, cu care vede tot ce facem, ş-apoi tu nu ştii cine-i mămuca, n-ai mîncat niciodată moarea ei.

— La ceafă!... vede toate? n-am mîncat moarea ei?... Bine că mi-am adus aminte... Dar ce mîncăm noi, fetelor hăi!

— Ia, răbdări prăjite, dragă cumnăţică... Iar dacă eşti flămîndă, iè şi tu o bucată de mămăligă din colţar şi cu nişte ceapă şi mănîncă.

— Ceapă cu mămăligă? d-apoi neam de neamul meu n-a mîncat aşa bucate! Da' slănină nu-i în pod? unt nu-i? ouă nu sînt?

— Ba sînt de toate, ziseră cele două, dar sînt a mămucăi.

— Eu cred că tot ce-i a mămucăi e ş-al nostru, şi ce-i al nostru e ş-al ei. Fetelor hăi! S-a trecut de şagă. Voi lucraţi, că eu mă duc să pregătesc ceva de-a mîncării; ştii, colè, ceva mai omeneşte; ş-acuş vă chem şi pe voi."

Iată, acum, scena în care Ivan, părăsit de Dumnezeu, îşi bate joc de Moarte care vine să-l ia:

„Dar n-apucă Ivan a sfîrşi bine vorba din urmă şi numai iaca se trezeşte cu Moartea la spate:

— Ei, Ivane, gata eşti?

— Gata, răspunse el, zîmbind.

— Dacă eşti gata, hai! Aşază-te în raclă, că n-am vreme de perdut. Poate mă mai aşteaptă şi alţii să le dau răvaş de drum.

Ivan, atunci, se pune în raclă cu faţa în jos.

— Nu aşa, Ivane, zise Moartea.

— Dar cum?

— Pune-te cum trebuie să şadă mortul.

Ivan se pune într-o rîlă şi lasă picioarele spînzurate afară.

— Dar bine, Ivane, una-i vorba, alta-i treaba; mult ai să mă ţii? Pune-te, măi frate, bine, cum se pune!

Ivan, atunci, se întoarce iar cu faţa-n jos, cu capul bălălău într-o parte şi iar cu picioarele afară.

— A...ra...ca' de mine şi de mine! Dar nici atîta lucru nu ştii? Se vede că numai de blăstămăţii ai fost bun în lumea asta... Ia fugi d-acolo, să-ţi arăt eu, nebunule ce eşti!

Ivan, atunci, iese din raclă şi stă în picioare umilit. Iară Moartea, avînd bunătate a dăscăli pe Ivan, se pune în raclă cu faţa-n sus, cu picioarele întinse, cu mînile pe pept şi cu ochii închişi, zicînd:

— Iaca aşa, Ivane, să te aşezi.

Ivan, atunci nu perde vremea și face tranc! capacul deasupra, încuie lacata, și, cu toată rugămintea Morții, umflă racla în spate și se duce de-i dă drumul pe-o apă mare, curgătoare, zicînd :

— Na! că ți-am făcut conețul. De-acum du-te pe apa sîmbetei! Și să ieși din raclă cînd te-a scoate bunica din groapă. Mi-a luat el Dumnezeu turbinca din pricina ta, dar încaltea ți-am făcut-o bună și eu!"

2. CULOAREA LOCALĂ

Dintre personajele aduse în scenă de Creangă, oamenii de la țară ocupă locul cel mai important : ei sînt eroii majorității poveștilor [1] și, chiar atunci cînd în cursul acțiunii joacă un rol secundar, autorul îi însuflețește cu bunăvoință sub ochii noștri.

În *Povestea porcului*, de exemplu, nu există decît două personaje vii : moșul și baba, care apar doar în episodul inițial al adoptării porcului și cererii în căsătorie ; dimpotrivă, prințesa (fiica împăratului), eroină principală, e lipsită de relief.

La fel, în *Harap Alb*, nu nepotul Împăratului Verde reține atenția povestitorului, ci cei cinci tovarăși miraculoși, cărora le-a împrumutat purtările cam grosolane, dispoziția zeflemisitoare și vorbăria țăranilor moldoveni [2].

Creangă s-a străduit, într-adevăr, să-i zugrăvească pe oamenii din popor, printre care a trăit multă vreme și pe care, înainte de a-i face să retrăiască în *Amintiri*, i-a introdus în *Povești*.

Soacra și cele trei nurori, capra și iezii, fata babei și fata moșneagului, tovarășii miraculoși ei înșiși nu mai sînt personaje tradiționale lipsite de individualitate ; sînt țărani din județul Neamț, contemporani cu Creangă.

Sînt țărani moldoveni, nu numai prin firea lor glumeață și înclinată spre zeflemea, prin limbajul lor savuros, bogat în termeni și expresii familiare, în zicale și proverbe, și cîteodată, prin proli-

---

[1] Ivan, deși folosește în vorbire cîteva cuvinte rusești, nu e nici rus, nici militar în povestea lui Creangă ; e un om din poporul Moldovei, identic cu țăranii din celelalte povești ; Moartea nu-l condamnă oare să ajungă la fel de bătrîn ca „zidul Goliei și cetatea Neamțului"? Capra și chiar lupul din **Capra cu trei iezi** sînt în realitate țărani ; de exemplu, cînd anunță capra cumătrului moartea iezilor, cu tristețea resemnată a unei creștine, și cînd lupul încearcă s-o consoleze cu dictoane luate din înțelepciunea populară, avem impresia că auzim pe niște oameni de la țară vorbind despre un doliu recent.

[2] Am observat deja excepționala locvacitate a Spînului și a Sfintei Duminici.

xitatea lor; dar şi prin felul lor de viaţă, prin credinţele şi superstiţiile lor.

Vedem femeile ocupate cu treburile lor casnice; acasă sau la *şezători*, ele torc, umezind firul cu scuipat; rîşnesc porumbul din care vor pregăti mîncarea naţională, mămăliga; dacă gătesc, povestitorul numeşte moldoveneşte mîncărurile pe care le pregătesc.[1] Cînd soseşte dracul la Stan, ţăranul îşi mestecă într-o căldare, cu o lingură mare de lemn, *mămăliga*, pe care tocmai a luat-o de pe foc. În altă parte, Creangă enumeră diferitele unelte ale ţăranului moldovean (p. 128), diferitele construcţii din gospodărie (pp. 170—171). Animalele au numele lor familiare[2].

Duminica, ţăranii se duc în satul vecin şi, pe cînd copiii se mulţumesc să privească, tinerii iau parte la *horă*. Dar cînd Stan vrea să-şi dea seama de iscusinţa băiatului care vine să i se ofere ca argat, îi propune să ghicească una din acele lungi *cimilituri*, ce constituie o ocazie favorită de recreiere a ţăranilor din România.

Dacă baba e pe moarte, este, spun nurorile, fiindcă a fost pedepsită de *iele*[3], capra pregăteşte un *praznic* pentru odihna sufletelor iezilor; iar cînd cele trei nurori vor să-şi îngrozească soacra muribundă, discută cu voce tare „despre lumînarea ce se pune în mîna mortului", despre „toiag, năsălie, poduri, paraua din mîna mortului, despre găinele ori oaia de dat peste groapă, despre strigoi..."

Această culoare locală, aproape cu totul absentă în opera majorităţii povestitorilor populari români sau străini, conferă *Poveştilor* lui Creangă o importanţă specială.

3. UMORUL

Poveştile reprezintă de asemenea, în multe locuri, observaţii şi reflecţii, glumeţe sau satirice.

Asemenea intervenţii ale autorului nu lipsesc din celelalte culegeri de poveşti româneşti[4]; totuşi, ele apar la Creangă în număr

---

[1] Opere, p. 125.

[2] Boii lui Dănilă se numesc Duman şi Tălăşman, cîinii lui Stan; Balan, Hormuz şi Zurzan.

[3] Trei zîne rele, stăpîne ale vînturilor, care danseazǎ noaptea în aer; lovesc pe oameni cu paralizia.

[4] Intr-o poveste de Ispirescu, de exemplu, un tînăr prinţ întoarce mereu capul ca să-şi admire logodnica.

atît de mare, încît este neîndoielnic că povestitorul, dacă a putut să împrumute cîte ceva din ele din tradiție, pe celelalte le-a scos din imaginație; ceea ce n-ar putea, de altfel, să ne mire, dată fiind firea sa jovială și, uneori, caustică.

Iată cîteva exemple, alese dintre cele mai caracteristice [1]:

La sfîrșitul lui *Stan Pățitul*, dracul ia cu el în iad pe baba care, ca s-o scoată din încurcătură pe nevasta lui Stan, a dat foc pisicii, după ce a înfășurat-o în cîrpe; și, spune povestitorul:

„Dar Chirică era acum tocmai în iad și se desfăta în sînul lui Scaraoschi, iar codoșca de babă gemea sub talpa-iadului și numai motanul ei cel din ceea lume îi plîngea de milă, pentru că l-a cocolit așa de bine."

După ce Dănilă, care mai înainte a dat capra pe un gînsac, ajunge să-și piardă un ochi, ca urmare a blestemelor dracului, Creangă observă glumeț:

„Multe mai are de pătimit un pusnic adevărat cînd se depărtează de poftele lumești și se gîndește la fapte bune!", iar cînd același Dănilă îl năucește pe drac cu lovituri de ciomag, povestitorul observă malițios: „...apoi iè o drughineață groasă de stejar în mînă, căci, cît era de pusnic Dănilă, tot mai mult se bizuia în drughineață decît în sfînta cruce, și pîc! la tîmpla dracului cea dreaptă, una!"

Datorită acestei jovialități, care se manifestă în toate poveștirile (și mai răspîndită încă în *Amintiri din copilărie)* [2], *Poveștile* lui Creangă au o notă foarte personală, unică în România.

4. COMPOZIȚIA

S-a spus că Creangă este un povestitor „difuz și prolix" [3], această afirmație este valabilă (numai în parte) doar pentru o singură poveste: *Harap Alb.*

Primele povești *(Prostia omenească, Soacra cu trei nurori, Punguța cu doi bani, Capra cu trei iezi)*, cît și *Fata babei și fata moșneagului*, apărută cu mult mai tîrziu, sînt scurte și nu conțin nici un element care să nu fie strîns legat de acțiune [4].

---

[1] Vezi *Opere*, pp. 121, 126, 129, 131, 133, 138, 145, 182, 187, 195, 201, 216, 220, 226, 227, 228.

[2] Vezi pp. 196—197.

[3] L. Șăineanu, l. c., p. 189.

[4] La fel și cu Făt-Frumos fiul iepei care nu se deosebește cu nimic de celelalte variante ale aceleiași teme.

Dacă *Povestea porcului, Dănilă Prepeleac* şi *Ivan Turbincă* au o întindere mai mare, e pentru că au teme mai complexe : nu prezintă nici un pasaj prea lung sau superfluu [1].

Doar *Harap Alb* are lungimi, care constau în primul rînd în dialoguri de interes minor. Aceste dialoguri aveau drept scop să dea mai multă viaţă povestirii ; însă, aici, Creangă a depăşit măsura ; prolix, precum ţăranii moldoveni, lasă un loc prea mare vorbăriei mai multora din actorii săi, mai ales aceleia a tovarăşilor miraculoşi şi a Spînului ; atribuie chiar Sfintei Duminici o volubilitate ce nu se întîlneşte în nici una din variantele cunoscute de noi.

Dar, fiindcă a fost, în mod excepţional, prea lung în *Harap Alb*, Creangă trebuie să fie calificat drept „povestitor prolix" ? Şi aici, criticul a judecat nu după ansamblul operei, ci numai după *Harap Alb*.

În realitate, poveştile lui Creangă se desfăşoară, după un plan stabilit dinainte : părţile lor, logic înlănţuite [2], sînt bine echilibrate. Chiar *Harap Alb*, în ciuda lungimilor, e construit după un plan foarte clar ; e împărţit în şapte părţi, pe care autorul le marchează el însuşi repetînd de şase ori o formulă de mijloc stereotipă, pe care am amintit-o mai sus : a). începutul poveştii, punerea la încercare a curajului celor trei fii de împărat, plecarea celui mai tînăr ; b). întîlnirea cu Spînul, substituirea, sosirea la Împăratul Verde ; c). episodul cu „salata din grădina ursului" ; d). episodul cu „cerbul fermecat" ; e). plecarea la Împăratul Roşu şi întîlnirea cu tovarăşii miraculoşi ; f). cucerirea fetei de împărat, cu ajutorul a şase încercări ; g). întoarcerea la Împăratul Verde, pedepsirea trădătorului şi căsătoria lui Harap Alb.

Prin grija faţă de compoziţie, Creangă se deosebeşte de ceilalţi povestitori populari, ale căror povestiri, adesea incomplete sau dimpotrivă, compuse din elemente eterogene, se desfăşoară în funcţie de improvizaţie.

IV. ORIGINALITATEA LUI CREANGĂ. LOCUL SĂU ÎNTRE POVESTITORII POPULARI EUROPENI

În esenţă, Ion Creangă, care şi-a petrecut copilăria şi adolescenţa printre ţăranii şi oamenii sărmani din Moldova, păstra în memorie, la vîrsta adultă, un fond important de poveşti, sporit poate

[1] Se poate considera, la nevoie, că episodul întîlnirii lui Chirică cu Stan e relativ prea dezvoltat ; dar scena e atît de vie încît nu i se observă întinderea.

[2] Am observat deja trecerea iscusită între cele două părţi din **Dănilă Prepeleac**.

mai tîrziu prin diverse colaborări, mai ales aceea a Tincăi Vartic.

Publicase deja cîteva mici istorioare în operele sale didactice și păstra alte povestiri în manuscris, cînd, în 1875, a fost introdus de Eminescu în societatea literară „Junimea" ; chiar din prima zi i-a fermecat pe „junimiști", cu lectura cîtorva pagini și, curînd după aceea, își publică în „Convorbiri" primele opere literare : mai întîi cîteva povestiri mai scurte, între care două povești cu animale, apoi povești mai lungi, cu teme foarte diverse.

Datorită descoperirii între hîrtiile lui Creangă a unei povești neterminate (*Făt-Frumos fiul iepei*), știm cum își redacta *Poveștile* povestitorul.

Această povestire prezintă o deosebire profundă față de celelalte : conține o cantitate excesivă de expresii, fraze și dialoguri stereotipe, în timp ce moldovenismele, atît de numeroase în altă parte, sînt aici foarte rare ; nu prezintă nici tablouri vii, nici dialoguri realiste care fac farmecul celorlalte povești ; nu se găsesc în ea nici proverbe, nici zicale hazlii ; culoarea locală e aproape cu totul absentă. Este, evident, o primă schiță, o ciornă părăsită, care ne dezvăluie procedeul de redactare al autorului : Creangă începea prin a-și scrie poveștile așa cum le luase din tradiție, și acest prim jet al penei sale nu era de loc superior variantelor aceleiași teme publicate de ceilalți povestitori români. După aceasta, modifica această redactare primitivă în două sensuri : pe de o parte, elimina sau modifica acelea dintre elementele formale care nu-i plăceau, fiind prea naive sau prea monotone (de exemplu, formulele inițiale), și substituia sau adăuga, pe alocuri, textului primitiv, cuvinte și expresii familiare care i se păreau că se potrivesc mai bine ; pe de altă parte, ori de cîte ori avea posibilitatea, își plasa actorii în mediul moldav și le dădea viață trasînd schițe fizice sau morale ; presăra apoi ici și colo observații și reflecții hazlii.

Transforma astfel o temă populară într-o operă cu adevărat personală : de aceea *Poveștile*, deși foarte asemănătoare cu ale celorlalți povestitori români prin intrigă și anumite elemente formale, au o înfățișare originală și o valoare superioară.

Într-adevăr, Creangă nu-și propunea, asemeni celorlalți povestitori din țara sa, să aducă o modestă contribuție la folclorul românesc... Admirator înflăcărat al comorilor literare primite de la străbuni, a vrut să arate compatrioților săi, prea entuziaști după părerea sa, pentru cultura străină, că geniul poporului român a creat opere anonime demne de a fi aduse la lumină și care, redactate în limba română pură și împodobită doar cu podoaba spiri-

tului, cu proverbe și dictoane naționale, puteau rivaliza cu capodoperele literaturii culte : continua astfel, inconștient, tradiția lui A. Russo. Strădaniile sale au fost încununate de succes : *Poveștile* sale figurează cu cinste printre operele cele mai de seamă ale literaturii române.

Această transformare a poveștii populare în operă de artă este un fapt care se observă la multe popoare. Editorii de proză populară, începînd cu frații Grimm, au șlefuit adesea poveștile culese și, frecvent, au reconstituit și variante ideale, întemeind mai multe versiuni incomplete pe una singură : P. Ispirescu, primul povestitor român după Creangă, n-a procedat altminteri. Dar foarte rari sînt cei care au avut, asemeni lui Creangă, talentul de a însufleți și întineri vechile teme populare.

De aceea cea mai mare parte din multiplele culegeri care, de un secol, au fost publicate în toate țările, nu sînt citite astăzi decît de specialiști. Numărul acelora care au cunoscut și cunosc încă un succes de public este foarte restrîns. Se pot cita, în ordine cronologică, doar culegerile lui Ch. Perrault, a fraților Grimm, a lui Schmid și a lui Chr. Andersen.

Cele patru culegeri, la fel de celebre, sînt fructul unor concepții foarte diferite.

Cînd, pe la 1695, Ch. Perrault, pe atunci sexagenar, își scrie primele basme *(Griselidis, Pielea de măgar* și *Dorințele caraghioase),* „poveștile cu Pielea de măgar" (așa erau numite poveștile populare) erau deja cunoscute de mult timp ; au fost chiar foarte la modă, spre sfîrșitul secolului al XVII-lea, în saloane și la curtea de la Versailles. Perrault n-a făcut decît să plătească tribut gustului zilei ; dovadă e faptul că primele sale povești (acelea în versuri), prolixe, împovărate de o retorică fadă și de nepotrivite aluzii mitologice, mai asemănătoare cu niște madrigaluri decît cu basme, sînt foarte apropiate de acelea ale doamnei d'Aulnoy sau de cele ale contesei de Grammont ; iar cînd, puțin mai tîrziu (1697), înțelegînd fără îndoială că versurile nu conveneau poveștilor populare, a scris într-o proză simplă *Povestirile și poveștile din trecut,* i-a fost puțin rușine că a folosit limbajul popular și a prezentat culegerea drept opera unui dintre fii, Perrault d'Armancourt, care avea pe atunci vreo zece ani. Perrault ne atrage atenția el însuși în prefața la *Griselidis* (1695) că a editat poveștile nu numai pentru a-și amuza cititorii, ci mai ales pentru că „aceste fleacuri nu sînt pur și simplu fleacuri", pentru că „cuprind o morală utilă și că forma hazlie în care sînt îmbrăcate n-a fost aleasă decît pentru a le face mai plăcute spiritului". De aceea toate aces-

te povești (în proză sau versuri) sînt urmate de una sau mai multe „morale".

E neîndoielnic că Perrault era în eroare cînd căuta în povestirile populare o morală care nu e aproape niciodată prezentă în ele. Dimpotrivă, reproducînd povestirile tradiționale cu o exactitate riguroasă, în limbajul popular, atît de simplu și totuși atît de savuros, pe care-l învățase de la doică, el a fost primul în timp și unul din cei mai buni folcloriști ai lumii. În plus, a făcut operă de artist, zugrăvind existența umilă a poporului sărac din vremea sa, acordînd viață intinsă tuturor personajelor sale și presărîndu-și poveștile cu reflecții spirituale.

Dacă avem în vedere, în sfîrșit, că, prin alegerea judicioasă a temelor, a dat cărții sale o unitate armonioasă, ne explicăm lesne succesul uluitor al *Povestirilor din trecut,* ale cărei ediții sînt aproape nenumărate.

Cînd, la mai mult de un secol de la moartea lui Perrault, frații Grimm au alcătuit importanta culegere *Kinder — und Hausmärchen* (1812—1815), ei nu-și propuneau asemenea ilustrului lor predecesor, să prezinte publicului ficțiuni plăcute, în stare să ofere lecții de morală practică ; ei vroiau să arate, cu ajutorul unei colecții de exemple, că „geniul popular", a cărui putere creatoare tocmai fusese proclamată de I. C. Herder, s-a manifestat în Germania printr-o deosebită fecunditate. De aceea culegerea lor completă (prima colecție științifică de povești populare), cuprinzînd cîteva sute de povestiri culese în diferite provincii și oferind adesea mai multe variante ale aceleiași teme, îi interesează doar pe specialiști. În schimb, dat fiind că poveștile lor, cu teme foarte variate, sînt scrise într-o limbă populară de o simplitate fermecătoare, a fost ușor să se alcătuiască, alegîndu-se poveștile cele mai interesante, mici culegeri pline de agrement, care au avut îndată un mare succes. Fiindcă respectau tradiția și limba populară, aceste culegeri sînt destul de asemănătoare cu cea a lui Perrault ; dar la povestitorul francez e mai multă artă și mai multă viață.

Poveștile pentru copii și prietenii copiilor a lui I. C. Schmid, editate de Landshut între 1821 și 1826, se deosebesc foarte mult de colecțiile citate anterior. Vicarul de Thannhausen (a ajuns canonic la Augsburg de-abia în 1827), care publicase anterior *Povestiri biblice pentru copii* (1801) și *Povești morale* (1810—1820), a vrut mai ales să dea micilor săi cititori, cu ajutorul unor ficțiuni grațioase, lecții profitabile de morală.

De aceea nu ezită, dacă e cazul, să modifice după fantezia sa temele populare și chiar să introducă, alături de aceste teme, povestiri proprii.

In sfîrșit, cele trei volume de *Povești* de H. C. Andersen oferă colecția cea mai variată și mai originală. Poet și filozof [1], Andersen n-a păstrat decît foarte rar în forma lor naivă vechile teme populare pe care le lua din folclorul țării sale (de exemplu *Ce face bătrînul e bine făcut, Claus cel mare și Claus cel mic)*; de obicei, el îmbogățește temele tradiționale cu elemente miraculoase pe care i le furnizează bogata sa imaginație și amintirile din lungile călătorii în sudul Europei și în Orient *(Degețica, Fiica regelui nămolului* etc.). Poet de o aleasă sensibilitate în povestiri ca *Părăluța (la Pâquerette),* moralist fin ca în *Fiecare și fiece lucru la locul său, Fetița care călca pe pîine,* se dovedește un umorist incomparabil într-o serie întreagă de povești ale căror actori sînt animale *(Scene din ograda păsărilor, Broasca rîioasă, Pescărușul răpitor),* sau lucruri *(Lumînărică și Lumînare).* Alteori povestirile sale aduc mai mult cu niște satire decît cu povești și au o înaltă semnificație filozofică: așa sînt, de exemplu, *Privighetoarea* și *Hainele noi ale împăratului.*

Alături de aceste patru culegeri, care își au fiecare profilul propriu, merită să figureze culegerea originală a lui Creangă.

Creangă nu este nici moralist, asemenea lui Schmid, nici poet ori filozof, ca Andersen; fără să vrea este, ca frații Grimm, un folclorist. Creangă e însă înainte de toate un artist, ca Ch. Perrault. Găsim în opera celor doi povestitori aceeași reproducere fidelă a ficțiunilor vechi și a limbajului popular simplu, aceeași viață, aceeași evocare a oamenilor simpli dintr-o epocă, același spirit ales. Creangă nu se deosebește de înaintașul său decît printr-un realism ceva mai adîncit și, mai ales, prin bogata colecție de expresii, zicale și proverbe populare pe care le oferă cititorilor, culegere ce n-are echivalent, după cunoștința noastră, la nici un alt povestitor european.

---

[1] Andersen s-a făcut celebru mai întîi prin poeziile sale: **Poezii, Fantezii și Schițe.** A publicat apoi, în 1840, **Carte cu poze fără poze** (discuții ale poetului cu luna, care-i povestește întîmplările pe care le-a cules din diferite țări) și, în 1842, **Bazarul poetului** (amintiri din Orient).

Pentru Creangă nu e o glorie măruntă faptul că e comparat cu Perrault, a cărui culegere, atît de aproape de perfecţiune, constituie şi astăzi deliciul celor mai rafinaţi literaţi.

În româneşte de LUCA PIŢU

La vie et l'oeuvre de Ion Creanga, Paris, Librairie universitaire J. Gamber, 1930, pp. 145—179.

G. CĂLINESCU

CREANGĂ ÎN TIMP ȘI SPAȚIU. REALISMUL

Întrucît privește timpul, acesta micșorîndu-și cîteodată limbile extraordinar de repede, ne gîndim în primul rînd la dialectica istoriei exprimată prin apariția și contradicția claselor în felurite societăți. Spațiul ar fi ceea ce numim de obicei „natură", și despre ea și înrîurirea ei asupra omului au vorbit, independent de materialismul științific, pozitiviștii. A trata prea generic despre timp și spațiu poate să ducă la clișee și la concluzii nule. O geologie aproximativ asemănătoare aceleia în care s-a născut și a copilărit Creangă există și în alte părți, în Tirol sau chiar în China septentrională. Cît despre timp, dialectic vorbind, atîtea popoare trec cu repeziciune de la societatea feudală, cum era aceea din Moldova lui Creangă, la cea socialistă, schițînd un scurt echilibru burghez, încît cu o astfel de critică formală explicăm simultan și pe Mozart, și pe poeții chinezi, și pe Creangă. Oricîtă oroare au unii de cuvîntul „inefabil", înțelegîdu-l în sensul vechi de ireductibil la rațiune, el își are rolul său în estetică, cu accepția analizei pe concret și evitarea generalităților goale. Sînt unii care cred iluzoriu că profesează materialismul dialectic afirmînd că frumosul există în natură și că singurul merit al omului este de a-l descoperi. Însă probabil în mulți aștri atmosfera e lamentabilă și înecăcioasă, și ceea ce ni se arată aci ca o luminare grațioasă de candelabru e acolo un infern de emanații gazoase. Noroiul este, hotărît, mefistofelic. Cădem în misticism. Universul ar fi un eden din care ne-am rostogolit, pierzîndu-ne în muncile grele ale construcției, marii vizionari ne-ar reevoca paradisul pierdut. Ce sens mai are atunci cuvîntul creație? Oamenii Renașterii și ai romantismului ar deveni mai umaniști decît noi, ar apăsa deci mai mult asupra factorului om în descoperirea și completarea naturii, în care au crezut mereu marii artiști. Cum vor umple prăpastia ridicată astfel între creația populară și cea cultă, foarte adesea pro-

ducţia anonimă şi colectivă fiind superioară aceleia culte? Şi aci avem nevoie de examenul biografiei concrete, de acel inefabil, care face ca unul şi nu altul să fie mai reprezentativ pentru geografia şi timpul său, în cele din urmă, pentru umanitatea universală, în vreme ce alţii rămîn locali. E cazul de a distinge şi respinge totodată generalizarea metafizică şi localizarea pedestră. Un creator este — cum spuneau romanticii germani — un focar, un Fokus, în care se oglindesc simultan şi micro şi macrocosmosul. De ce unul şi nu altul, trăind în aceeaşi geografie şi în aceleaşi contradicţii istorice, este revelatorul timpului şi spaţiului său e o problemă pe care o lăsăm pe seama biologilor. Dacă am aplica o explicaţie a condiţionării prea vastă, fără un pic de *nescio quid* [1], nu putem să pricepem de ce psaltul şi paracliserul Zahei, fratele lui Creangă, nu este el autorul *Amintirilor*.

Să trecem la natură. Deşi născut la Humuleşti, lîngă apa Ozanei, deci la limitele din vale ale peisajului, povestitorul face parte dintr-o familie umană de „munteni" şi a copilărit într-o geologie care se întinde pe malul stîng al Siretului, din Maramureş în Transilvania şi în Moldova, despărţite doar prin văile înguste prin care curg pieziş înspre Siret, printre pereţi de stîncă grandioşi, Moldova, Bistriţa, Trotuşul. Peisajul în care au trăit Coşbuc şi Rebreanu nu este fundamental deosebit de acela în care a copilărit Creangă, şi de altfel originea însăşi a povestitorului este ardeleană. Munţii sînt înalţi, trecînd uneori de două mii de metri. Cu toate astea, în afară de anume povîrnişuri repezi, aceşti munţi cu valurile lor cupoliforme pe care le fac coborînd spre ape sînt accesibili. Nu avem de a face cu Alpii plini de prăpăstii, pe care ascensiunea e o aventură. Aceste promontorii solemne sînt locuite.

Dacă ar fi să caracterizăm locul în elementele sale, în primul rînd vine *piatra*, începînd cu stînca şi bolovanul şi sfîrşind cu prundul. Romanticii de tipul Asachi au aşezat pe Ceahlău imaginare cetăţi fantastice, iar noi ne-am aştepta ca aci să găsim un gust străvechi pentru sculptură şi vagi figuraţii de soiul aztec. Însă muntele e calcaros şi friabil, şi mai puternică decît el este apa. În părţile lui mai dulci e acoperit de păşune, şi prin urmare atenţia omului e îndreptată mai ales spre această superficie, interesînd economia lui. Unele mituri circulînd în folclor privesc eroziunea, desprinderea bolovanilor din munţi. Muntele e un loc de retragere, cu un sistem de trecători dificile; un sentiment al solidităţii crustei lapidare asupra altor elemente nu produce.

[1] Nu ştiu ce (lat.).

În schimb, *apa* e forța impetuoasă și revoluționară care-și taie drum printre pereții de piatră, tîrînd după sine bolovanii și copacii, factorul fluent. Rezervorul de la Bicaz n-a făcut decît să accentueze caracterul de lagună muntoasă a acestei regiuni, lățind și regularizînd pe o lungă porțiune năvala mai mare sau mai scăzută a torentului.

Un al treilea element, „mai tare decît bronzul", în aceste locuri este *lemnul*. Povîrnișurile sînt acoperite, lăsînd la o parte jnepii și ienuperii, de armate negre de brazi, printre care norii se tîrăsc ca aburii. Sînt și fagi pe alocuri, precum și stejari. Brazii sînt drepți și falnici. Acești brazi, legați în plute, aleargă la vale pe torent. Ei nu sînt lemn mort, ci, asemeni cedrilor asiați, materie de construcție. Sînt priveliști asemănătoare și în alte părți, însă casele sînt de zid. Aci, ca și pe versantul celălalt, locuințele, bisericile chiar sînt din bîrne. O casă trebuie înfiptă bine în povîrniș, ca să scape și de năvala puhoaielor și de rostogolirea bolovanilor. Casa Irinucăi de la Broșteni, neîndeplinind aceste condiții, a fost spartă de un bolovan cu care copiii se jucau în vîrful dealului. Localnicilor le place să arate un imens bolovan în apropierea rîului, care ar fi tocmai acela cu pricina. E o problemă de competența istoricilor literari. În fine, fiind vorba de lemn, casa din Humulești are înfățișare destul de mizerabilă pe dinafară. Cînd însă treci de cămăruța de la intrare în odaia cu vatră și cuptor, rămîi impresionat de grinzile lungi, solemne și trainice.

Întrucît privește fauna, sau mai bine zis economia de vite, sus la munte predomină oile și economia pastorală. În afară de lapte și de derivatele lui, produsul principal este lîna. Mai jos, la Humulești de pildă, sîntem într-o parte în care forța torentelor s-a potolit. Valea se lărgește, bolovanul e pisat în chip de prund, apa șerpuiește, se lățește după cum e vremea, face bulboane, este cîteodată, pe secetă, un simplu drum cu ochiuri de apă. Gospodarii mai țin și alte vite și fac puțină cultură, și mai ales, avînd în vedere apa domoală, cultivă cînepa, ca plantă textilă. Asta, bineînțeles, pe vremea lui Creangă.

Printre animale, locul de frunte ca forță motrice îl constituie calul de munte, obișnuit cu drumurile în urcuș. Și bărbatul și femeia merg călare după treburile lor.

Cînd nu sînt oieri, localnicii sînt tăietori de brazi, plutași. Humuleștenii ar fi fost răzeși fără pămînturi (am văzut în ce limite) [1], în orice caz erau oameni slobozi să se strămute și să facă negoț,

[1] Vezi capitolele anterioare ale acestei lucrări (n. ed.).

iar nu *adscripti glebae* [1]. Ei constituie o clasă de artizani şi mici negustori de categoria acelora care au făcut Revoluţia franceză. Cumpără de la alţii şi vînd în iarmarocul vestit pe atunci de la Fălticeni, dar mai ales produc marfă textilă — se înţelege, din lînă şi din cînepă. Pivele bat întruna la marginea apei, iar iarna bărbaţi şi femei torc.

Dintre profesiile, să zicem liberale, pe care le preferă tinerii din partea locului, e aceea de preot, nu şi de călugăr. Acesta din urmă, dacă e din prostime, devine, de fapt, o slugă a stareţului, mai totdeauna de familie boierească şi, orice-ar fi, frecat cu protipendada. Humuleştenii nu vor să fie lipiţi nici moşiei mînăstireşti, cu care se descurcă în materie de dări mai uşor decît cu statul. Preotul e un om cu vază şi cu stare, un ofiţer de stare civilă şi un statistician. În preoţie pot pătrunde şi ţăranii isteţi. Ion Creangă nu-i un mistic, precum nu-i nici ateu. E foarte îndoielnic că ar fi cunoscut spiritul dogmelor; religia, înţeleasă rudimentar, îi slujeşte drept sistem de explicaţie cosmologică. Numai cu spectrul morţii înainte, e bîntuit de „probleme", dar „doctorii" în teologie pe care îi consultă nu sînt mari autorităţi ale exegezei, ci cîte un biet preot de ţară şi mai ignar în materie de speculaţie mistică decît el. Îndată ce întîmpină murmure din partea clerului înalt, Creangă devine ţanţoş, nesupus, se poartă ca un preot *assermenté* [2], se dovedeşte progresist, rebel normelor impuse de forurile superioare. Îmbrăţişează, ca să zicem aşa, o religie de unul singur, luînd ca regulă de conduită numai raţiunea. Ciorile vatămă acoperişul bisericii, e absurd ca diaconul să nu tragă cu puşca în ele. Teatrul i se pare o şcoală de moravuri bune, se duce deci la spectacole. E de prisos a spune că purtarea singulară a diaconului, chiar îndreptăţită, este negarea, din punct de vedere al bisericii, al disciplinei. Un Creangă, chiar socialist, cu individualismul său şi cu raţionalismul de tipul „cum mă taie capul", ar fi fost un om incomod. El ar fi repudiat adevărurile admise şi verificate de colectivitate şi nu ar fi urmat corect tactica. Orice ar face, geniul este prin definiţie admirabil şi incomod. Într-asta stă „inefabilul" lui.

Semenii din părţile muntoase ai lui Creangă sînt taciturni, nu însă solitari. Risipiţi pe dealuri, depărtaţi chiar cu casa unul de altul, spre a nu mai pomeni de oierii nemişcaţi în depărtări în mijlocul turmelor, ei constituie totuşi o societate rarefiată, comunicînd prin strigăte convenţionale, înghiţite de muţenia locurilor.

[1] Legaţi de pămînt (lat.).
[2] Dezlegat de jurămînt (fr.).

Cînd se întîlnesc, sînt mai volubili, dar vorbirea lor decurge în formule străvechi, aproape rituale. Limbuția, cînd este, constă în emisiunea abundentă de material folcloric.

Ion Creangă pare în *Amintiri* încîntat de belșugul oamenilor din Humulești. După el, aceștia viețuiesc ca în rai. Azi, însă, impresia noastră e a unei mizerii trudite. Humuleștenii prețuiau, se vede, mai presus de toate neatîrnarea și viața activă. Ei erau dintre acei „isnafi și cupeți" cărora li se datora mișcarea pentru progres. Și Gh. Eminovici era, în definitiv, tot un „cupeț". Un zapis recent descoperit la Suceava ne dezvăluie că în 1844 cumpărase de la Zeilicovici, în tîrgul vitelor din Botoșani, o crîșmă pe veci, prin care își va exercita, probabil, și personal dreptul de arendaș al venitului pe alcool. Era, cu alte cuvinte, păstrînd proporțiile, un „fermier general". Și Creangă, desdiaconit, va obține dreptul de a avea un debit de tutun. Ca institutor, va strînge parale din tipărirea de manuale școlare. Cupețul în el este atavic.

Spiritul isnafo-cupețesc străbate în opera lui. Nichifor Coțcariul fericea pe negustor, care, zicea el, „trăiește din săul său și pe sama lui... Pentru că n-are Dumnezeu stăpîn." Deci calitatea situației e de a nu fi lipit pămîntului și a nu avea stăpîn. Cît despre modicitatea averii funciare a acestor oameni, ne facem o idee din *Soacra cu trei nurori*. Soacra trece drept cuprinsă, avînd „o răzășie destul de mare, casă bătrînească cu toată pojijia ei, o vie cu livadă frumoasă, vite și multe paseri". Însă proprietatea individuală are un vițiu. Fiind divizibilă, se împuținează. Doi dintre feciori își ridică locuințe noi în jurul celei bătrînești, al treilea urmînd s-o moștenească pe aceasta din urmă. Acum răzeșia nu mai e în stare să-i hrănească. Deci tustrei feciorii umblă „în cărăușie". „Cine mișcă, tot pișcă". Despre industria casnică, și comerțul humuleștenilor ne vorbește Creangă. Ei vînd, afară de vite și brînzeturi, lînă, fabricate ale lînii, ale cînepii și gogoșilor de mătase, sumane, genunchiere și sărdace; ițari, bernevici, cămeșoaie, lăicere și scoarțe, ștergare de borangic. Le vînd de-a dreptul ori prin negustori care vin să ia „giguri de sumani, și lăi și de noaten, care se vînd și pănuri și cusute". Ștefan, tatăl povestitorului, umbla „cu cotul subsuoară" după cumpărat sumani. Nichifor Coțcariul țuțuianu reprezintă, în această lume, sectorul „transporturi". Pieile, în lipsa marii industrii în serie, erau transformate în ciubote de ciubotari. Creangă, amintindu-și de gazda din Fălticeni, nu uită numirile uneltelor specifice.

În materie de transport, moș Nichifor Coțcariul harabagiul este, am zice azi, un mecanic perfect, în stare — în caz de stricăciune

pe drum — să-şi dreagă însuşi căruţa. „Ş-odată scoate bulicherul din teacă, îl dă pe amînariu şi începe a ciocîrti un gîrneţ de stejar... leagă gîrneţul... pune roata la loc, vîră leuca, suceşte lamba...".

De ce s-a aşezat Creangă în bojdeuca din Ţicău am văzut [1]. Priveliştea în plan înclinat a solului, ca dintr-un avion ce se apleacă pe o parte, este grandioasă şi-i amintea lui Creangă valurile declinante de munţi din preajma Ceahlăului. Lipseau pădurile, în schimb erau oile, şi Creangă, spre a le saluta, cînta dintr-un fluier.

Dacă Eminescu a introdus ori nu a introdus la „Junimea" pe Creangă, care însă cunoştea pe Maiorescu dinainte, este un lucru fără importanţă. Fapt este că numai Eminescu îl înţelegea bine, văzînd în el întruparea însuşirilor poporului nealterat de civilizaţia superficială a oraşului burghez. Titu Maiorescu preţuia folclorul, ridica în slavă pe V. Alecsandri şi va supune unui rechizitoriu aspru pe Duiliu Zamfirescu. În nr. 1 din 15 martie 1867 al *Convorbirilor literare* apăruse cunoscutul articol teoretic şi polemic *Despre poesia română*. În urmarea din nr. 2 criticul observa slabele comparaţii ale poeţilor români şi dădea drept exemplu, ca expresivă, următoarea strofă născută pe străzile Bucureştilor :

Frunză verde măr sălciu,
La grădină-n Cişmigiu
Două fete frumuşele
Mi-au furat minţile mele :
Una oacheşă şi-naltă,
Ca o dalie învoaltă,
Alta blîndă mijlocie,
Ca o jună iasomie.

În acelaşi număr scria : „Farmecul poeziilor populare e distanţa relativă între ideile de rînd care servesc de fond şi între subita nobleţă de simţimînt care străbate şi se înalţă peste dînsele" (şi în notă : „De aci se esplică profunda impresiune ce produc scenele populare din dramele lui Shakespeare, cu tot cinismul lor"). Deci ceea ce admira Maiorescu în poezia populară era nobleţea de sentiment şi adecvarea expresiei. În anul II (1868—1869) începe o adevărată discuţie asupra folclorului, trădînd diversitatea de păreri a junimiştilor. A. D. Xenopol e de părere că „naţional" nu vrea să zică „popular", ci folclorul poate sluji cel mult ca punct de plecare, miezul unei culturi alcătuindu-l creaţia cultă. I. Caragiani, în *Românii din Macedonia şi poesia lor populară*, infirmă

[1] Autorul se referă, de asemenea, la capitolele anterioare ale monografiei **Ion Creangă**, din care au fost selectate aceste pagini (n. ed.).

discret ceea ce i se pare a fi poziția lui Maiorescu : impersonalitatea, abstragerea de tendință. De fapt, Maiorescu, schopenhauerian, nu tăgăduia viața ca punct de plecare, dar cerea artei să se ridice deasupra durerilor zilnice, să fie un loc de cvietudine. I. Caragiani susține că poezia populară exprimă „înclinațiunile poporului, tendințele lui". În 1869—1870 *Convorbirile literare* sînt sărace în folclor, semn că junimiștii nu-l prea gustau. În schimb, Miron Pompiliu trimite tipografiei „Junimii", spre tipărire, o parte dintr-o considerabilă colecție de balade, cîntece, hore etc. Abia în noiembrie 1870 apare în *Convorbiri* basmul *Făt-Frumos din lacrimă* de M. Eminescu. În anul V (1871—1872), Miron Pompiliu continuă publicarea de *Poesii populare de peste Carpați*. Trebuie să adăugăm că de aci înainte redacția *Convorbirilor* este asaltată de culegeri populare și că I. Negruzzi face tot ce-i stă în putință ca să nu le publice, nu fără motive serioase. De altfel, totul era citit și comentat în ședințele „Junimii" în prezența lui Titu Maiorescu. În anul VI (1872—1873) publică basme populare I. Slavici, începînd cu *Zîna Zorilor*. El are o concepție specială despre culegerea și publicarea basmelor. Găsind că nici o formă a poeziei populare nu are atîtea variante, că oamenii combină elementele (ceea ce, într-un fel, e adevărat), încărcînd cu diferențe provinciale, că partea fixă e un schelet foarte sărac atît în gînduri, cît și în fapte, propune culegătorului prelucrarea, scoaterea din toate variantele a unui „întreg frumos". E ceea ce și face Slavici. Afară de asta, redactînd din memorie după o trecere de timp de vreo zece ani, valoarea de document lingvistic dispare, iar stilul este vădit al lui Slavici. Încolo, cu toată agasanta pretenție de poezie și descripție, basmele sînt autentice. Prin urmare, pentru prozatorul din Șiria schema epică este doar un material abstract, care nu devine artă decît la intervenția unui scriitor. Miron Pompiliu nu se lasă nici el mai prejos și publică la 1 aprilie 1872 (VI) *Ileana Cosînzeana din cosiță floarea-i cîntă, nouă-mpărății ascultă*. Studiile și notele teoretice despre estetica folclorului se țin lanț, și Slavici însuși, în *Studii asupra maghiarilor* (VII, 1 sept. 1873), face o încercare de folclor comparat. În nr. 9 și 10 din decembrie 1872 (VI) apărea și *Sărmanul Dionis* a lui M. Eminescu, „novelă" aceasta, însă înrudită cu *Făt-Frumos din lacrimă* prin fantasticul hoffmannesc și prin transluciditatea stilului, sublimat de pitoresc și apt de toate subtilitățile cerebrale.

Cînd deci, la 1 octombrie 1875, apăru *Soacra cu trei nurori*, înaintea lui Creangă, doi scriitori culți — unul poet și filozof, altul prozator — publicaseră basme. Ce impresie făcu ex-diaconul

asupra junimiştilor? Lăsînd la o parte opinia superlativă a lui Eminescu, Creangă fu declarat „admirabil" „scriitor poporal", adică eminent în sfera mai îngustă a literaturii pentru popor, scriitor în înţelesul optim al cuvîntului. Părerea lui Maiorescu despre *Moş Nichifor Coţcariul* o cunoaştem.

Întrebarea pe care trebuie să ne-o punem şi azi, pentru acei care mai stăruie în anumite erori: scrierile lui Creangă, basmele cel puţin, sînt folclor şi au valoare ca atare, sau sînt scrieri literare? Putem răspunde dinainte: Ion Creangă e un mare prozator, şi numai cititorul de mare rafinament artistic îl poate gusta cum trebuie. Un orientalist francez [1] s-a silit să afle tipurile tuturor basmelor, luînd ca punct de plecare clasificarea pe cicluri propusă de un folclorist român. *Soacra cu trei nurori* ar intra în ciclul morţii. Totodată, în ce priveşte uciderea bătrînei, găseşte o variantă armenească foarte apropiată. Nu încape îndoială că, schematic, Creangă n-a inventat nimic şi că snoava este curat folclorică. Cu toate astea, ne-am îndoi că ea place poporului. Întîi de toate, e fixată o dată pentru totdeauna, stînjenind interpretarea personală şi transmisia prin variante. Dacă cineva narează numai schema, anecdotic, toată substanţa realistă s-a dus. În al doilea rînd, poporul nu uzează de atîta culoare locală şi precizie realistă. Povestea lui Ion Creangă e un tablou antropologic şi etnografic desăvîrşit.

Baba are trei feciori „nalţi ca nişte brazi", „dar slabi de minte". Posibilă creştere disproporţionată de origine glandulară, însoţită de insuficienţe de ordin intelectual. Răzeşia babei e aidoma cu acelea din Humuleşti. Bătrîna „lega paraua cu zece noduri şi tremura după bani". Avariţie de aspect senil, aparţinînd patologic involuţiei. Bătrîna sporovăieşte: „Şi bărbatu-meu — Dumnezeu să mi-l ierte! — nu s-a putut plînge că l-am înşelat... sau i-am răsipit casa — deşi cîteodată erau bănuielele... şi mă probozea... dar acum s-au trecut toate!" Logoree feminină caracteristică vîrstelor înaintate. Feciorii babei umblă în cărăuşie şi cîştigă bani buni. Aidoma ca în regiunea Neamţului. Că bătrîna ţine să găsească ea nurori şi le pune pe acestea pe treburi, e o temă generală, ieşită şi ea din observarea că femeia tînără devine o mînă de lucru sub supravegherea soacrei. Humuleşteană este însă industria tinerelor femei: ele sînt puse să piseze mălai în piua din căsoaie în vederea de a face plachie cu costiţe afumate din pod cînd vin bărbaţii; să scoată fusele din oborocul de sub pat, să ţeasă fuioarele

[1] Jean Boutière (n. ed.).

pentru tors ; să strujească penele dintr-un ştiubei. A doua noră e „ceva încrucişată, dar foc de harnică", indiciu că pentru soacră capacitatea de muncă primează. Cînd, la îndemnul celei de a treia, nurorile izbesc pe soacră, îi împung limba cu acul şi o presară cu sare şi piper, luîndu-i graiul, se înfăţişează un tablou etnografic complet al înmormîntării în partea locului. Nevestele scot din lada babei valuri de pînze şi vorbesc despre „stîrlici [pete de descompunere], toiag, năsălie, poduri, paraua din mîna mortului, despre găinile ori oaia de dat peste groapă". În fine, cînd o îngroapă, vecinele zic despre soacră : „Ferice de dînsa c-a murit, că ştiu că are cine-o boci !" Hemiplegia sau paraplegia, deşi provocată şi de fapt fictivă, este explicată astfel : ducînd viţeii la suhat şi suflînd asupra ei un vînt rău, ielele i-au luat gura şi picioarele. Ceea ce e un fel de a stabili, folcloric, etiologia bolii.

Dacă privim poveştile lui Creangă ca folclor, se pune îndată întrebarea în ce constă realismul lor. Se face o greşeală cînd din acest unghi de vedere se vorbeşte de elementul particular şi oral care ar da viaţă unor scheme. Realismul basmelor populare e de natură schematică, şi cel care le spune caută să nu îngroaşe nota stilistic. Altfel n-ar fi înţeles. Să înlocuim, dacă vreţi, cuvîntul schemă cu simbol fantastic. Acest simbol cuprinde în sine o observaţie milenară, fiind dinainte constituit. I. G. Hahn şi Lazăr Şăineanu au împărţit basmele în cicluri, şi ultimul clasifică *Povestea lui Harap Alb* în ciclul faptelor excepţionale. Într-un studiu susţinînd ideea stereotipiei basmelor, am adoptat ipoteza că un basm e compus din cîteva situaţii-şabloane, un fel de elemente prefabricate, scutind pe narator de efortul invenţiei. Bineînţeles, şabloanele se desfăşură urmărind un ţel final, cum s-ar zice, o idee morală. Această ipoteză e mai în concordanţă cu clasificaţia Aarne-Thompson, care însă fărîmiţează basmul mozaical. Folcloristic vorbind, *Povestea lui Harap Alb* e un basm din cele mai autentice şi cu şabloane, unele plurimilenare şi de o circulaţie euro-asiatică largă. Să ne oprim asupra cîtorva şabloane şi asupra semnificaţiei schematice a eroilor. Un împărat Verde (trecem peste cromatica împăraţilor), neavînd decît fete, cere de la frate-său un fiu să-i urmeze în scaun. Tatăl se gîndeşte la fiul cel mai mare şi-l pune la încercare. Doi fii renunţă ; mezinul învinge spaima cu ursul ascuns sub pod, care e tată-său. E mai viteaz ca alţii ? Nu. Dar mezinul e milos, dă de pomană un ban unei babe, care e Sfînta Duminecă, şi aceasta îl învaţă ce trebuie să facă. Mezinul, în general, are o însuşire morală cu care suplineşte alte deficienţe. Singur

n-ar izbîndi nimic ; prin bunătate, își face auxilii care îl scot din impas.

Între altele, Harap Alb cere tatălui calul pe care l-a avut ca mire și care e un cal năzdrăvan, nu numai un mijloc de locomoție, ci și o inteligență excepțională, avînd și grai. Și caii lui Ahile aveau astfel de daruri, de care amintește și Gr. M. Alecsandrescu :

Și caii lui Ahil, care prooroceau,
Negreșit că au fost, de vreme ce-l trăgeau.

Nu atingem chestiunea semnificației magice la popoarele primitive. De obicei, cum știți, calul ia un aspect mizerabil, ca să se ascundă ; mănîncă jăratic și devine un cal splendid. Disimularea calului năzdrăvan o găsim în *Făt-Frumos din lacrimă*, basm eminescian din epoca studenției.

Geografia lui Creangă este vastă : tatăl lui Harap Alb stă la o margine a pămîntului, fratele lui, la cealaltă margine, Sfînta Duminecă locuiește într-un ostrov, ca într-un fel de insulă polineziană. Cu toată dificultatea călătoriilor, la nunți invitații vin cu exactitate, ceea ce înseamnă că au mijloace excepționale de transport. În fond, calul năzdrăvan este sub o latură un aparat de zbor, și în *O mie și una de nopți* un indian arată regelui Persiei un cal artificial ce zboară la atingerea unei manivele. Aparatul a trecut apoi sub numele de *„el famoso cavallo Clavileño"* în *Don Quijote* al lui Cervantes. Putem spune că, atunci cînd e nevoie, calul năzdrăvan are două viteze : ca vîntul și ca gîndul.

Împăratul sfătuiește pe mezin să se ferească de omul spîn și de omul roș. Fiindcă e vorba în basme de femeia neagră, putem să ne închipuim că împăratul Roș reprezintă un om de culoare. Dar dacă are numai părul roșu, aceasta reprezintă, ca și calviția și lipsa de păr, o deficiență fiziologică, înăsprind caracterul. Spînul este foarte frecvent în basmele balcanice. În unul din basmele grecești traduse de Emile Legrand, *L'homme sans barbe* are *„l'âme perverse"* [1] și face aproape aceleași malignități ca și spînul din basmul lui Creangă. În basmele lorene culese de Emm. Cosquin dăm de un „cocoșat" care se poartă aidoma spînului lui Creangă. Între muncile la care pune spînul pe Harap Alb, pe care-l înfățișează drept slugă a lui, el însuși dîndu-se ca nepot al împăratului Verde, e aceea de a-i aduce pe fata împăratului Roș, care e farmazoană. Împăratul Roș pune pe fecior la o mulțime de probe — să intre într-o casă de fier înroșită, să mănînce și să bea

[1] Suflet torăit (fr.).

o cantitate exagerată de alimente și de vin, să găsească fata care s-a ascuns după lună și altele. Harap Alb, fiind milos și îndatoritor, este ajutat de crăiasa furnicilor, crăiasa albinelor, de Gerilă, Ochilă, Păsări-Lăți-Lungilă, Flămînzilă, Setilă. În *Cunto de le cunti* a lui Giambattista Basile (începutul secolului al XVII-lea) găsim cîțiva din monștrii din *Povestea lui Harap Alb* (frații de cruce, fata năzdrăvană) : Furgolo, care aleargă ca fulgerul, Aurechia a leparo (Urechi-de-iepure), Ceca deritto (Ocheşte-drept), Sciosciariello, care aruncă vînt pe gură (un fel de Gerilă). Îi aflăm la francezi, la germani, la ruși. De altfel, Pantagruel al lui Rabelais se poate traduce cu Setilă, după chiar lămuririle autorului. În basmele adunate de A. N. Afanasiev (*Narodnîie russkie skazki*, 1957) găsim pe Flămînzilă, Setilă, Gerilă și toate șabloanele din *Harap Alb* (a mînca și a bea peste fire, a intra într-o baie de tuci etc.). Nu este, de altfel, situație din basmul nostru care să nu se regăsească uneori în narațiuni foarte vechi. Concursul dificil pentru a căpăta fata ca soție îl găsim într-o istorie egipteană. Adaug că nu numai un împărat fiziologicește malign, dar împărații în genere, mai ales cînd au de a face cu eroi dintr-o clasă inferioară, dau dovadă de prepotență și perversitate și impun eroului munci grele din voluptatea de a porunci și a exaspera. Aceste munci nu s-ar îndeplini fără acele ființe auxiliare față de care eroul a avut purtări îndatoritoare.

Oricum am suci basmul lui Creangă, ca atare el nu cuprinde nimic inedit și îl putem studia ca document folcloric. Se înțelege, basmele localizează pe ici, pe colo, dar își păstrează caracterul schematic. Naratorul, în versiunea lui spusă, se ferește să-l complice prin descripții și detalii, și adesea tot farmecul vine din stilul improvizat de pronunțat aspect oral. O naratoare înregistrată pe bandă magnetofonică se remarcă printr-un grațios tic constînd în repetarea verbului „zice". Exemplu :

„Cînd te duci să iei calul — zice [vorbește o bătrînă] — să te duci în grajd — zice — și să iei — zice — un blid de ovăz — zice — să te duci la toți caii — zice. Și — zice — care nu mîncă din el — zice — ăla — zice-i calul tău — zice. Ș-a doua oară — zice — să te duci la toți caii — zice — și care nu mănîncă din el — zice — ăla o fi calul tău. Ș-a treia oară să te duci — zice — să iei un blid cu foc și — zice — care-o mînca din foc — zice — să-l iei, să pui șeaua pe el, să te duci cu el.

— No bine..."

Cînd un basm cuprinde prea multă pictură, e semn că a fost redactat tardiv de culegător, ca basmele lui Slavici, Ispirescu.

Realismul rezultat din cultivarea detaliului și punerea în evidență a unei individualități stilistice nu aparține la Creangă oralității, ci artei de scriitor. Întîi, Creangă fixează o dată pentru totdeauna textul, făcînd imposibilă o altă ediție, improvizată. Totul e așa de meticulos studiat într-un text definitiv, încît din acest punct de vedere basmul a ieșit din circuitul folcloric și a devenit opera lui Creangă. O schimbare oricît de mică a construcției dăunează întregului, și n-am mai avea de a face cu un basm de Creangă traductibil și lizibil oriunde și oricînd. Evident, o culoare locală este, constînd mai ales în caractere individuale și manifestări etnologice, în care limbajul își are partea sa de originalitate neglijabilă în orice alt basm curat folcloric. Conținutistic, *Povestea lui Harap Alb* se petrece într-un spațiu geografic și sociologic convențional, avem de a face cu împărați, curteni, sfinte, monștri, nimic nu e particular, nimic n-aduce aminte de orînduirea noastră istorică, de peisajul nostru. Schematismul propriu folclorului, încărcat de atîta artă, nu-i de natură, cum am spus, să placă poporului, care cere ca basmul să-i fie mereu reeditat oral. Însă îndată ce un povestitor ar relua șabloanele, spunîndu-le improvizat și în chipul său, toată arta s-a dus, și Creangă a încetat să mai existe. Într-un cuvînt, secretul lui Creangă stă, ca la orice poet cult, în studiul efectelor, în cuvîntul rar, în fixitate. Dar fixitatea e contrară legii inerente a folclorului.

Cine protestează la apropierea dintre Perrault și Creangă sub cuvînt — de pildă — că fiecare înfățișează lumi locale n-a înțeles o iotă din arta lui și a considerat basmele ca înregistrare folclorică. Firește, Plaut, Molière, Courteline, Caragiale își au culorile lor, sub care se ascunde un universal. Compararea și apropierea între ei este posibilă. Lumea fabuloasă a lui Perrault oglindește curtea lui Ludovic al XIV-lea. Unii eroi vorbesc ca marchizii lui Molière și ca prețioasele ridicule. Regele dă *„un grand festin"* [1], un prinț intră într-un adevărat Versailles. *„Il passe une grande cour pavée de marbre ; il monte l'escalier ; il entre dans la salle des gardes... Il traverse plusieurs chambres, pleines de gentilshommes et de dames..."* [2] Dar mai presus de această culoare istorică din epoca absolutismului regal este stilul propriu al lui Perrault, exact, muzical, ca al lui Racine, sau mai tîrziu spiritual, ca al lui Voltaire. Poveștile lui Perrault nu pot fi înregistrate nici ele pe

[1] Un mare ospăț (fr.).

[2] El traversează o curte mare pavată cu marmoră ; urcă scara, intră în sala gărzilor... El trece prin mai multe camere pline de gentilomi și de doamne... (fr.).

bandă de magnetofon. Ele aparțin artisticește literaturii franceze culte.

Același e cazul lui Creangă. Numai sub acest aspect de scriitor cult se poate vorbi de realism în sensul limitat al cuvîntului. Unul din procedeele realistice ale scriitorului Ion Creangă este determinarea caracterelor ce ies din vagul simbolistic. Împăratul, tatăl feciorilor, are „ambiț" familial și e tipul probozitorului:

„— Ce mînca văd eu bine că ai, zice el către fiul mijlociu; despre asta nu e vorbă, fătul meu, zise craiul posomorît, dar ia spuneți-mi, rușinea unde o puneți? Din trei feciori, cîți are tata, nici unul să nu fie bun de nimica? Apoi drept să vă spun, că atunci degeaba mai stricați mîncarea, dragii mei... Să umblați numai așa frunza frăsinelului toată viața voastră și să vă lăudați că sînteți feciori de craiu, asta nu miroasă a nas de om... Cum văd eu, frate-meu se poate culca pe-o ureche din partea voastră; la Sfîntul Așteaptă s-a împlini dorința lui. Halal de nepoți ce are!"

Împăratul Verde e om naiv, mîndru de averile sale și capabil de a se entuziasma de minunile naturii și de industria oamenilor:

„Pe unde să se găsească, nepoate! vorbește el de niște pietre scumpe. Ia, în pădurea Cerbului. Și Cerbul acela este bătut tot cu pietre scumpe, mult mai mari și mai frumoase decît aceste. Mai întîi, cică are una în frunte, de strălucește ca un soare. Dar nu se poate apropiè nimene de Cerb, căci este solomonit și nici un fel de armă nu-l prinde; însă el, pe care l-a zări, nu mai scapă cu viață. De aceea fuge lumea de dînsul de-și scoate ochii; și nu numai atîta, dar chiar cînd se uită la cineva, fie om sau orice dihanie a fi, pe loc rămîne moartă. Și cică o mulțime de oameni și de sălbăticiuni zac fără suflare în pădurea lui, numai din astă pricină; se vede că este solomonit, întors de la țîță sau dracul mai știe ce are, de-i așa de primejdios. Dar cu toate aceste, trebuie să știi, nepoate, că unii oameni îs mai a dracului decît dracul; nu se astîmpără nici în ruptul capului; măcar că au pățit multe, tot cearcă prin pădurea lui, să vadă nu l-ar putè găbui cumva? Și care dintre ei are îndrăzneală mare și noroc mai mare, umblînd pe acolo, găsește din întîmplare cîte-o piatră de aceste, picată de pe Cerb, cînd se scutură el la șepte ani o dată, și apoi acelui om nu-i trebuie altă negustorie mai bună. Aduce piatra la mine și i-o plătesc cît nu face..."

Împăratul Roș este acru, cîrcotaș. De pildă:

„— Bine, voinice, zise împăratul posomorît; a veni ea și vremea aceea. Însă eu mai am o fată luată de suflet, tot de o vîrstă cu fata mea; și nu e deosebire între dînsele nici la frumusețe,

nici la stat, nici la purtat. Hai, şi dacă-i cunoaşte-o care-i a mea adevărată, ie-ţ-o şi duceţi-vă de pe capul meu, că mi-aţi scos peri albi de cînd aţi venit. Iaca mă duc să le pregătesc, zise împăratul. Tu vină după mine, şi dacă-i gîci-o, ferice de tine a fi! Iar de nu, luaţi-vă catrafusele şi începeţi a vă cărăbăni de la casa mea, căci nu vă mai pot suferi."

Spînul e prefăcut, miorlăitor:

„— Cît despre inima mea, s-o dea Dumnezeu oricui, zice spînul, oftînd... Numai ce folos? Omul bun n-are noroc; asta-i ştiută; rogu-te să nu-ţi fie cu supărare, drumeţule, dar fiindcă a venit vorba de-aşa, îţi spun ca la un frate, că din cruda copilărie, slujesc prin străini, şi încaltea nu mi-ar fi ciudă, cînd n-aş vrea să mă dau la treabă, căci cu munca m-am trezit. Dar aşa, muncesc, muncesc şi nu s-alege nimic de mine; pentru că tot de stăpîni calici mi-am avut parte. Şi vorba ceea: la calic slujeşti, calic rămîi..."

Dar mai determinaţi sînt Flămînzilă, Gerilă şi ceilalţi. Întîi, au un caracter de grup; deşi solidari în părţile esenţiale, sînt gîlcevoşi, o ţin întruna într-o ciorovăială. Cît despre Gerilă, acesta trece la fapte, la poze maliţioase. De pildă:

„— Numai din pricina voastră am răcit casa, căci pentru mine era numai bună, cum era Dar aşa păţeşti dacă te iei cu nişte bicisnici. Las' că v-a mai păli el berechetul acesta de altă dată. Ştii că are haz şi asta? Voi să vă lăfăiţi şi să huzuriţi de căldură, iară eu să crăp de frig. Buuună treabă! Să-mi dau eu liniştea mea, pentru hatîrul nu ştiu cui! Acuş vă tîrnîesc prin casă, pe rudă pe sămînţă; încaltea să nu se aleagă nimica nici de somnul meu, dar nici de al vostru.

— Ia tacă-ţi gura, măi Gerilă! ziseră ceilalţi. Acuş se face ziuă şi tu nu mai stincheşti cu braşoave de-ale tale. A dracului lighioană mai eşti! Destul acum, că ne-ai făcut capul călindar. Cine-a mai dori să facă tovărăşie cu tine, aibă-şi parte şi poarte-ţi portul. Că pe noi ştiu că ne-ai ameţit [...]

— Ia, ascultaţi, măi! da' de cînd aţi pus voi stăpînire pe mine? zise Gerilă. Apoi nu mă faceţi din cal măgar, că vă veţi găsi mantaua cu mine. Eu îs bun, cît îs bun, dar şi cînd m-a scoate cineva din răbdare, apoi nu-i trebuie, nici ţigan de laie împotriva mea."

Am vorbit despre umanismul lui Creangă.

Dialogul este alcătuit din elemente obiective conţinînd adevăruri de aspect milenar, fie spre a demonstra filozofia de tradiţie

orală a unui erou, fie spre a denunța malignitatea acoperită sofistic, a altuia, cu parimii.

De pildă, spînul, spre a îndemna pe Harap Alb să-l ia drept slugă, vorbește astfel :

„— Pesemne n-ai auzit vorba ceea că de păr și de coate goale nu se plînge nimene. Și cînd nu sînt ochi negri, săruți și albaștri ! Așa și d-ta : mulțămește lui Dumnezeu că m-ai găsit și tocmește-mă" etc.

Deodată descoperim, nu fără surprindere, un adevăr admis în lumea rurală pe care în aspect fabulos o exprimă Creangă. Femeia trebuie să aibă ochi negri, cei albaștri sînt admiși de nevoie — *comme pis-aller* [1].

Eminescu, folclorist și el, arată dimpotrivă, sub înrîurirea miturilor și mediilor germane, preferință pentru părul blond și ochii albaștri :

Ea se uită... Păru-i galben,
Fața ei lucesc în lună,
Iar în ochii ei albaștri,
Toate basmele s-adună.

Pentru poetul cult, ochii de culoare albastră sugerează visarea, grația fizică și intelectuală. Cei mai închiși, căprui, sînt indiciul unui temperament senzual și vesel :

Ochii tainici și căprii
Strălucesc așa de vii,
Iar de rîde, are haz :
Cu gropițe în obraz... etc.

Era populară pe vremuri această romanță de Traian Demetrescu :

Călugărul din vechiul schit
O zi la el m-a găzduit
Și de-ale lumii mi-a vorbit...
Iar cînd să plec, l-am întrebat :
„Ce soartă rea te-a îndrumat
Să cați un loc printre sihaștri ?"
El mi-a răspuns : „Doi ochi albaștri".

Deși Creangă avea păr bălai și ochi albaștri, nu s-a gîndit la idei poetice de aspect nordic, n-a dat atenție perspectivei mito-

[1] În lipsă de ceva mai bun (fr.).

logice ce se putea desprinde din albăstrimea ochilor și a acceptat idealul de frumusețe al lumii rurale. Într-asta rămîne „*peuple*".[1]

Peste toate aceste caracterizări, deși în fond un scriitor „cult", Creangă rămîne popular într-un sens înalt. Creația lui e lipsită de personalitate morală, de Weltanschauung individual. Asta se întîmplă numai creatorilor excepționali, unui Shakespeare, de pildă. Orice autor, în afară de faptul că aparține unui curent (clasicism, romantism, realism, naturalism etc.), are orizontul său, de la care privește viața și care îi poartă numele. Goethe este wertherian, faustian și goethean, Byron byronizează, Lamartine lamartinizează. Natură, gest moral, totul e așa de impregnat de persoana creatorului, încît, dacă încerci a copia aceste aspecte, cazi neapărat în pastișă. Există, în timpul desfășurării unor astfel de personalități creatoare, fenomene de modă. Lamartinismul, într-o redingotă impecabilă, cu o mînă sidefoasă, introdusă pe jumătate în întredeschizătura hainei, contemplă un lac rotund, obișnuit stînd pe o bancă de piatră, intrată puțin în ruină din pricina vegetației impetuoase. O salcie pletoasă și aeriană ca o ploaie nu lipsește. Wertherianul zace la pămînt, scăldat în sînge, cu un pistol lîngă el. În mînă strînge medalionul unei Lotte oarecare. Byronianul, cu părul vîlvoi, cu cămașa fîlfîind în vînt, cu fața mistuită și sumbră, șade la prora unei corăbii cu pînze, de unde vede în depărtare o Grecie antică în demolițiune, nocturnă și melancolică. Eminescu zice :

Vino-n codru la izvorul
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund.

Cu greu se va pretinde însă că cineva „crengizează". Există latent, în popor, mii de Creangă : unul singur pînă acum a subliniat mesajul lor. E vorba de a descrie cîntecul privighetorilor în poiană ? Nici un împrumut făcut muzicii, ci simple replici curente. „Curente" nu-i de ajuns spus. Simple replici, repetate de veacuri, ajunse la o conciziune extremă, la o lustruire de cremene. Este cu desăvîrșire exclus ca un autor obișnuit să aibă norocul să spună atît de simplu și cuprinzător : „Tă-vă pustia, privighetori, să vă bată..." Pentru asta trebuie să fii împins de la spate de milioane de țărani, să vorbești în graiul lor, să fii unul exprimînd

[1] Popular, comun (fr.).

pe toți, absolut-obiectivul, golit de orice umbră de egotism și de orgoliu artistic, deși nu lipsit de simțul artei impersonale.

În materie de emoții, cazul lui Creangă e mai simplu. Nu are de spus despre copilărie mai mult decît alții. Chiotul lui este însă mai plin, sonor ca o voce minunată, distinctă într-o gloată, și se rezumă la : „Și, Doamne, frumos era pe atunci..." Așa cum există „idei primite", sînt și sentimente, adevăruri primite, însă nu de la generații limitate, ci de la un popor întreg, cu procesul de gîndire prudent, totuși în mișcare. Un creator popular genial este anulat ca individ și fortificat ca exponent.

De aceea despre Creangă, ca artist, sînt puține de spus, și studiile se pierd în divagații. Un muzician poate imita huietul apelor, un pictor poate zugrăvi priveliștea, dar astea sînt succedanee artistice, nu impresii critice. Creangă este o expresie monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numește poporul român, sau, mai simplu, e poporul român însuși, surprins într-un moment de genială expansiune. Ion Creangă este, de fapt, un anonim.

1938

Ion Creangă (Viața și opera), ediție nouă, revăzută, Editura pentru literatură, 1964, p. 358—382.

I. D. BĂLAN

ION CEL MARE — FIUL RĂZEŞULUI DIN HUMULEŞTI

Creangă: Simbolic, parcă numele marelui humuleştean ni-l arată a fi unul din acele vlăstare viguroase, care cresc din trunchiul arborelui milenar al poporului, avînd rădăcinile pierdute-n adîncuri de vreme şi frunzişul fremătînd în viitor. Prin opera sa, Creangă a exprimat unele din cele mai revelatoare dimensiuni sufleteşti ale poporului român. Alături de Eminescu, Slavici şi Caragiale, Ion Creangă este un clasic viu al literelor noastre, care nu numai se „studiază", ci se şi citeşte cu plăcere, afirmîndu-se ca o prezenţă spirituală contemporană cu fiecare generaţie. El împlineşte o ipostază distinctă, semnificativă pentru virtuţile creatoare ale colectivităţii căreia îi aparţine; scrierile sale adăugau — în peisajul literaturii româneşti din a doua jumătate a veacului trecut — o cuceritoare vervă narativă, plină de duioşie şi umor, o sfătoşenie neistovită şi o viziune înţeleaptă asupra lumii, reprezentînd, de fapt, expresia genială a unui sănătos spirit popular. Cum constatau, încă în 1902, St. O. Iosif şi Ilarie Chendi, doi mari admiratori ai prozatorului, locul lui Creangă este „între scriitorii meniţi a rămîne proptele trainice la baza culturii noastre naţionale"...

Cu gîndirea lui limpede, capabilă de generalizări temeinice, cu jovialitatea lui expansivă, „Creangă a străbătut repede în popor şi a ajuns astăzi — observa, în 1902 Ilarie Chendi — la acelaşi grad de popularitate ca şi cei doi compatrioţi ai săi, Alecsandri şi Eminescu"...

Numele lui se leagă indestructibil de poveste şi de basm, căci pînă şi *Amintirile*, care sînt atît de nemijlocit expresia realităţii, par a ne purta printr-un basm fermecător. Peripeţiile lui Nică a lui Ştefan a Petrii, de cînd „a făcut ochi" şi pînă-n 1855, cînd se duce la şcoală, la Şcoala din Iaşi, scos cu greu din sat „ca ursul din bîrlog", deşi sînt de o incontestabilă autenticitate realistă, au

totodată atmosfera tihnită și fluiditatea blîndă a basmului din bătrîni. De aceea, ori de cîte ori evoci numele lui, te vezi, într-un fel, ispitit să-ncepi ca-ntr-o poveste: A fost odată ca niciodată... A fost un scriitor cum n-a fost nici unul dintre predecesori și nici unul dintre urmași. Un om din Humulești și din a doua jumătate a veacului al XIX-lea, dar care, totodată, asemenea lui Eminescu, venea de demult și de departe, din începuturile istorice ale acestui popor și din toate punctele spațiului său geografic, realizînd o chintesență.

Sinteză în timp și în spațiu a sensibilității și gîndirii populare, Creangă n-a fost și nu putea fi un scriitor dialectal, cu o operă al cărei conținut să rămînă circumscris la sfera îngustă a unor „țărănii", cum au socotit unii istorici literari. N-a fost doar „fiul răzeșului din Humulești", n-a fost „țăran necioplit din creștet pînă-n talpă", bun de-a face ghidușii, cum și-l reprezenta un contemporan cu prejudecăți salonarde. Prin semnificațiile sale etice și estetice, fondul operei lui Creangă este al întregului popor. În creația sa vibrează bogăția spirituală a țăranului român, gîndurile și sentimentele milioanelor de Ioni care i-au dăruit zestrea fabuloasă a sufletului lor, plămădind din vis pe Făt-Frumos, din ură pe zmei-paralei și oameni spîni, din voinicia și înțelepciunea lor multiseculară pe Harap Alb. Din imensa lor sete de viață, din seninătatea lor robustă, din spiritul lor hîtru, în stare să facă haz de necaz, i-au dat acel zîmbet sănătos care-l așază în rîndul marilor meșteri ai rîsului — lîngă Rabelais, bunăoară.

Există, virtual, în opera lui Creangă — provenind tocmai din caracterul ei profund național și popular — resursele unei universalități incontestabile, pe care timpul și înaintarea tot mai vrednică a poporului său pe drumurile viitorului o prefac practic într-o realitate tot mai solidă, într-un bun al umanității întregi. Creangă n-a fost un folclorist meritoriu sau un prelucrător harnic de povești populare, ca un Petre Ispirescu, să zicem. El a fost un creator în sensul cel mai înalt al cuvîntului. În simplitatea lui frustă stă, de fapt, o imensă știință a vieții, intuită în raporturile ei fundamentale. El știe totul despre mersul anotimpurilor și despre rosturile gospodărești ale omului de la țară, cunoaște uneltele meșteșugarului și le numește cu inepuizabilă plăcere, știe unde s-ascunde ursul, dar și unde se tupilează, ghemuită după lună, fata împăratului din poveste, prefăcută în pasăre nevăzută. Și știe, mai cu seamă, să ne descopere tainițele sufletului popular.

Dar experiența milenară a celor mulți, cristalizată în proverb, în zicătoare, în vorba cu tîlc, nu rămîne în creația lui o prezență impersonală, ci capătă o puternică notă de originalitate, căci Creangă e un scriitor cult, înzestrat cu scînteia geniului. Formulele tipice, împrumutate de Creangă din vorbirea populară, oralitatea și spontaneitatea stilului său dau culoare și autenticitate scenelor de viață descrise. O simplă formulă consacrată, un proverb fixează un portret, un caracter sau un episod de neuitat. Uneori „zicătoarea" în opera lui Creangă devine imagine densă, de o excepțională plasticitate. Cît de intens metaforică este comparația care spune despre un om că-i „plin de noroc ca broasca de păr" ; și ce ironie revelatoare conține expresia care afirmă despre cineva că are știință „pînă la genunchii broaștei !". Pe un fond folcloric, Ion Creangă s-a înălțat ca un artist desăvîrșit, pătruns de un scrupul neîntrecut al cuvîntului.

Viața eroilor lui Creangă se desfășoară în spiritul autentic al firii poporului nostru. El respectă virtuțile spirituale și fizice pe care le respectă omul din popor : curajul, hărnicia, prietenia, spiritul rațional și întreprinzător, optimismul viguros, modestia, mărinimia, franchețea în opinii și atitudini, sentimentul dreptății sociale, cu un cuvînt propriu limbii noastre, o m e n i a, ca o formă complexă și esențială a umanismului popular. În numele acestor principii, Creangă dezaprobă, printr-un rîs enorm, sănătos, prin întreaga sa operă, tot ceea ce degradează omul : lenea, ipocrizia, trădarea, pizma, exploatarea. Trebuie precizat, însă, că opera lui depășește sensibil basmul popular, cu simbolurile lui tradiționale, ridicîndu-se la o semnificație filozofică mai cuprinzătoare. Om al unui veac raționalist, Creangă — deși împrejurările vieții făcuseră pentru scurt timp dintr-însul un diacon original, ireverențios și turbulent — privește ironic tot ceea ce este ostil omului : moartea și diavolii, forțele supranaturale ale răului, micimile sufletești. În fața problemelor grave, el păstrează un echilibru nealterat de spaime, în același timp jovial și înțelept.

Opera lui Creangă, publicată aproape cu exclusivitate în *Convorbiri literare*, între 1876—1882, a fost o vreme cunoscută numai de membrii „Junimii" și de cititorii fatal restrînși ca număr ai *Convorbirilor*. Din această revistă ea a trecut în foiletoanele ziarelor populare, în calendare și manuale, devenind repede un bun al maselor populare. Dar receptarea cea mai largă i-a asigurat-o veacul nostru, cînd opera lui Creangă poate fi, în sfîrșit, unanim citită, nu numai ascultată, de către un public ce reprezintă astăzi milioane de oameni.

Creaţia lui Creangă mărturiseşte încă o dată adevărul că, în artă, pentru a ajunge sus şi departe, e necesar să porneşti de la realităţile epocii tale de aici, din adîncuri. Numai astfel Ion a lui Ştefan a Petrii din Humuleşti a ajuns un stîlp al literaturii române — Ion cel Mare, cum s-ar cădea să-i spunem.

1964

Ethos şi cultură sau Vocaţia tinereţii, Bucureşti, Editura Albatros, 1972, pp. 291—295.

G. CĂLINESCU

CREANGĂ — „SCRIITOR POPORAL"

Cînd se vorbeşte despre opera lui Creangă, se admiră numaidecît „limba" lui, cu acest subînţeles că dacă s-ar înlătura lexicul dialectal, totul ar rămîne uscat. Cu toate acestea, sînt culegeri folcloristice în care poveştile apar ca nişte adevărate muzee de limbă faţă de sobrietatea relativă a vorbirii lui Creangă, şi totuşi, valoarea literară a acestora e nulă. Dacă un prozator ne uluieşte cu vocabularul lui regional, atunci se obişnuieşte îndată a se zice că a apărut „un nou Creangă". Limba, văzută ca un adaos de frumuseţe, n-a făcut însă niciodată o operă cu adevărat mare, şi nici în cazul de faţă ea nu explică nimic. Multe din cuvintele „mai neobişnuite" pe care le tălmăcesc unii editori sînt banalităţi înţelese oriunde. A trebuit multă naivitate şi credinţa nestrămutată că limba lui Creangă e de o speţă rară pentru ca cineva să se lase orbit şi să lămurească nişte vocabule obişnuite ca : *a se aciua, a alinta, anapoda, apăraie, a aţipi, bîlbîit, a bănui (a fi cu supărare), bîrlog, bazaconie, bîzdîganie, belea, belşug, berechet, beteag, bezmetec, a se bizui, boarfe, boia, a bolborosi, bondar, bucluc, buhai, buimac, buluc, burangic, a buşi, butuc, caier, a căina, cîinos, căpiţă, a cărăbăni, carîmb, catrafuse, catrinţă, căzătură, cazma, ceapcîn, chef, chiabur, chiag, a chicoti, a chiti, a chiui, ciolan, cireadă, ciudă, clacă, cocioabă, cuţitaş, darabană, a dîrdîi, dihanie, dihonie, dîmb, drob, duşcă, flecuşteţ, frecuş, gînsac, găteje, gîză, gazdă, geambaş, gloabă, grijuliv, grobian, haimana, hal, a hali, hambar, hîrcă, hazna, holteiu, hursuz, iarmaroc, a irosi, iţari, javră, jilţ, jivină, luncă, mahmur, matahală, mîţă, mocnit, motan, năsălie, năstruşnicie, nătărău, ocol, ogradă, opaiţ, a oploşi, pacoste, păpuşoiu, păsat, poznă, prăpădenie, prisacă, proţap, a purcede, raclă, din răsputeri, sborşit, a scînci, a se sclifosi, scofală, sfrijit, soroc, a şterpeli, stog, a struni, şură, tont, a tupila, vizuină, zăbavă, zdravăn, zgîrcit, zgribulit* şi altele. Unele *ca a paşli* (despre care Crean-

gă mărturisește: „nu-l cunosc bine, dar pare că-i *fug*"), *a șparli, a hali, a furlua* au un învederat colorit argotic. Este adevărat că sînt în opera povestitorului și cuvinte dialectale (prea puține), îndeosebi termeni de industrie sătească, și că neologismele sînt cu îngrijire înlăturate, însă nu după criterii eufonice, ci fiindcă rațiunea literară cere ca eroii țărani să vorbească țărănește. Totuși, Creangă, înrîurit de ceea ce văzuse la „Junimea", își făcuse către sfîrșitul vieții o estetică fonetică în virtutea căreia trecea prin sită toate cuvintele și ciocănea toate sunetele. Efectele acestei teorii, pentru care n-avea îndeajunsă pătrundere intelectuală, se văd. În vreme ce diaconul, amestecînd cum îi veneau la îndemînă neologismele și cuvintele neaoșe pentru a-și exprima ideile mai înalte, așternea pe hîrtie întîmpinări către consistoriu și minister sprintene și pline de sarcasm, autorul matur al narațiunii. *Moș Ion Roată și Unirea* vorbește pe un ton de abecedar. Mai mult decît varietate lexicală, este în opera lui Creangă un accent. Chiar la citirea mută, urechea este mîngîiată de moliciunea sunetelor. Impresia aceasta vine nu din melodia studiată a silabelor, ci din reprezentarea clară a vieții țărănești din Moldova. Sînt de ajuns cîteva indicații de pronunție, pe ici, pe colo, cîte-un *ă... ra*, cîte-un *iaca*, cîte-un *valeu*, pentru ca sugestia accentului dialectal să se producă și să dea părerea că totul e citit cu fonetismul local. Transcrierea fonetică servilă Creangă o evită, și pe drept cuvînt, căci efectul ar fi caricatural.

Exagerarea valorii artistice a limbii lui Creangă vine dintr-o iluzie acustică formulată în regulă estetică. Sînt foneticiști care cred că sonul gol este expresiv, că o vocală e tristă și alta veselă. În lirică, problema s-ar putea discuta, în proză ea este exravagantă. Proza se bizuie pe reprezentări complexe de viață, fără de care cea mai suavă orchestră de vocale rămîne lipsită de sens estetic. Înțelegerea ideală a textului dă valori de frumusețe și sunetelor. *Bulicher, a ciocîrti, gîrneț, chilnă* sînt reuniuni de sonuri care nu spun nimic simțului estetic pînă ce nu sînt părți ale unei reprezentări: „Ș-odată scoate *bulicherul* din teacă, îl dă pe amînariu și începe *a ciocîrti* un *gîrneț* de stejar din anul trecut... L-a tăiat el, cum l-a tăiat, apoi a început a cotrobăi prin *chilna* căruței..." Acum, cînd ghicim că *bulicher* înseamnă custură, *gîrneț* — par, *chilnă* — o parte a coșului căruței, cuvintele încep să sugereze și acustic: *bulicher* dă sonuri de fier hîrjîit, *a ciocîrti* imită cioplirea surdă a lemnului, *chilnă* scoate un uruit de lanțuri. Dar nici *bul*, nici *ciocîr*, nici *gîr*, nici *chil*, ca sonuri goale, nu exprimă nimic, căci *bul* intră în cuvîntul *bulgăre* cu ecouri surde, *ciocîr* în *ciocîrlan* nu are

nimic de-a face cu procesele onomatopeice, *gîr* este în *gîrlă* fluid, și *chil* este în *chilim* pîslos. Singura impresie estetică ce iese din sonuri în rîndurile citate este uimirea de a auzi din gura cuiva un limbaj așa de neprevăzut. Dar și asta face parte din reprezentarea propriu-zisă a vieții. Pornind de la această iluzie acustică, cutare editor se străduiește să statornicească un text din care să nu fugă nici un sunet autentic, ca nu cumva frumusețea limbii să iasă stricată. El transcrie cu îngrijire „băzdăganie" și „pîcîlit", deși aceste forme, departe de a fi plăcut sunătoare, trezesc în cea mai mare parte dintre români, obișnuiți cu limba autorilor clasici, un sentiment de neplăcere și chiar bănuiala că ar fi la mijloc vreo greșeală de tipar.

A studia deosebit limba lui Creangă, ca o pricină esențială a emoției artistice, este o eroare. Totuși, o limbă a lui Creangă, sau, mai bine zis, a eroilor lui Creangă, există. O operă dramatică trăiește prin conflict, prin structura sufletească a eroilor, însă limba este și ea un element al acestei structuri. Dacă îndreptăm vorbirea lui Cațavencu și a lui Pristanda, acești eroi mor, căci limbajul e un mod al lor de existență. Limba lui Caragiale nu are în sine valoare estetică, ci este numai o modalitate de reprezentare. Același fenomen se petrece în opera lui Creangă, în bună parte dialogică. A admira limba povestitorului în sine înseamnă a afirma că ea trebuie să placă oricui în temeiul esteticii acustice. Dar nu e deloc dovedit că limba lui Creangă e „frumoasă", și e chiar cu putință ca vreunui nemoldovean accentul dialectal să-i producă oarecare iritație. Nimic nu sună muzical în :

„— Gata, jupîne Strul; numai s-adăp iepușoarele iestea".

Nici *iepușoare,* nici *iestea* n-au o acustică mai estetică. Însă creează o atmosferă. Nicăieri limba nu e a „artistului", ci a eroilor lui, chiar cînd Creangă însuși vorbește. Căci atunci cînd autorul însuși zice : „Și cum era moș Nichifor strădalnic și iute la trebile lui, răpede zvîrle niște coșolină în căruță, așterne deasupra o păreche de poclăzi, înhamă iepușoarele, își ia cojocul între umere și biciul în mînă și tiva, băiete!", el nu vorbește ca autor, ci ca povestitor, ca un om care stă pe o laviță ori pe o prispă și povestește altora, fiind el însuși erou subiectiv în narațiunea obiectivă. Nici *Amintirile* și cu atît mai puțin *Poveștile* nu sînt opere propriu-zise de prozator, valabile în neatîrnare, ci părți narate dintr-o întocmire dramatică cu un singur actor, monologică. Creangă este aci povestitor de basme, aci actor de compuneri ce intră în definiția veche a nuvelei. Însă povestea și nuvela sînt — cu singura deosebire că cea dintîi cuprinde element fabulos — foarte

asemănătoare între ele, și amîndouă profund deosebite de roman și de nuvela modernă, care e adesea un roman scurt. Romanul este reprezentarea obiectivă a unei realități, și autorul lui, simbolizînd putința de observare a oricărui individ, rămîne un factor exterior scrierii, absent. Autorul unui roman nu există în scrierea lui chiar cînd aceasta e autobiografică, fiindcă în particular noi nu căutăm decît universalul. De aceea problema estetică, stilistică este în roman fără însemnătate. Nuvela (fie fabuloasă, fie realistică) este însă un spectacol. Conținutul ei universal e așa de tipic, încît foarte adesea ascultătorul îl cunoaște. Nuvela nu e ascultată pentru observația ei, ci pentru modalitatea spunerii. Ea e o arie care poate fi cîntată mai bine sau mai rău. În nuvelă autorul este actor, și fie că el are o mișcare vizibilă, fie că e prezent numai în chipul de a conduce narațiunea, este urmărit cu pasiune de ascultător. *Halimaua* și *Decameronul* sînt modelele genului nuvelistic. Dintr-o greșită înțelegere artistică, unii izolează nuvela de ceremonia spunerii ei. În *Decameron* sînt zece tineri (bărbați și femei) care povestesc pe rînd, fiecare cu temperamentul și nota lor literară, care se vădesc în alegerea nuvelei și în conducerea ei. Reuniunea zilnică a tinerilor, convorbirile preliminare, descrierea petrecerilor lor nu este indiferentă, deoarece povestitorii sînt actorii acestei ceremonii, iar nuvelele nu înfățișează decît experiența și modalitatea lor de comunicare. În nuvelă este adesea obiceiul, printr-o tradiție orientală, de a se face întreruperi, de a se lega convorbiri de comentariu între narator și ascultător, ca spre a se atrage atenția asupra caracterului dramatic al nuvelei. În povestea românească prezența povestitorului ca actor în mijlocul ascultătorilor e simbolizată printr-un refren ca acesta : „Dumnezeu să ne ție, că cuvîntul din poveste înainte mult mai este..." Astfel stînd lucrurile, limba actorului care spune nu e indiferentă, însă ea n-are o valoare intrinsecă, muzicală, ca în lirică, ci numai una documentară. Limba lui Creangă este sufletul povestitorului, în măsura în care și acesta se așază ca vorbitor în mijlocul ascultătorilor, și totodată sufletul eroilor săi. Narațiunea are două realități concentrice : întîi pe aceea a povestitorului, care stîrnește hazul și mulțumirea prin chiar prezența lui, cum se întîmplă cu actorul și cu oratorul, apoi pe aceea a lumii din narațiune. Aceste două realități nu se pot însă desface. O poveste nespusă de cineva e un scenariu de *commedia dell'arte* nejucat. Limba este modul de expresie a lui Creangă și al eroilor săi, și nu trebuie niciodată considerată ca o frumusețe pur formală, fiindcă atunci ar deveni o simplă convenție stilistică, fără putere de reprezentare.

Dacă limba nu se poate studia, ca un veșmînt estetic, care, aruncat peste o materie urîtă, ar înnobila-o, nici cuprinsul în sine nu trebuie exaltat după principiile prozei. Sînt unii care admiră puterea „de a crea tipuri vii", crezînd că aici stă talentul de povestitor, darul de observare și de creație și alte asemenea. Întrucît privește *Amintirile* și *Moș Nichifor Coțcariul* se poate vorbi oarecum de „tipuri vii", dar în sensul exterior al autenticității. Fiindcă ce observație pătrunzătoare este în *Amintiri*? O mamă de la țară își ceartă copiii, un tată se-ntreabă cu ce-o să-și țină băieții în școli, copiii fac nebunii, un popă joacă cu poalele anteriului prinse în brîu, toate acestea în mod mai mult anecdotic, pe puține pagini. Întîmplările par adevărate, dar ele sînt tipice. Nici Ștefan a Petrei, nici Smaranda, nici Ionică nu trăiesc în adîncime, într-o dramă nouă a părinților și copiilor. Aceeași materie, povestită cu altă gesticulație, și-ar pierde cu totul aerul viu. Aceasta în privința *Amintirilor*. Dar în povești de ce observație și de ce creație de viață poate fi vorba? În poveste totul e simbolic și universal și, dacă vreo contribuție creatoare se poate aduce, atunci ea este, așa cum o găsim la Eminescu, numai în direcția fantasticului. În poveste, Creangă nu avea ce să observe, iar în scrierile realistice vede ceea ce ar fi văzut oricine fără vreun dar deosebit. Nu este nici o adîncime extraordinară în a-și aduce aminte că „mama era în stare să toarcă-n furcă și să-nvăț mai departe". Remarcabilă este exactitatea vorbirii transcrise fără alterare:

„— Așa a fi, n-a fi așa, zise mama, vreu să-mi fac. băiatul popă, ce ai tu?"

A descoperi observație și creație în poveste și nuvela clasică înseamnă a ignora adevărata structură a acestor spețe literare. În poveste și nuvelă nu se observă, ci se demonstrează. Orice narațiune se desfășoară pe o temă morală, care este formulată limpede ori numai subînțeleasă. *Romeo și Julieta* de Da Porto ori de Bandello este demonstrarea nenorocirilor la care poate duce încăpățînarea părinților față de copiii îndrăgostiți. Povestea lui Camaralzaman din *O mie și una de nopți*, din care a ieșit *Turandot* de Carlo Gozzi este ilustrarea capriciilor unor fete care abuzează de slăbiciunea părinților și de înflăcărarea tinerilor. Toată arta povestitorului, scutită principial de orice observație nouă, stă în pateticul ori umorul demonstrației, într-un mod propriu de a tăia respirația, de a amîna deznodămîntul, de a stîrni indignarea etică. E o artă foarte apropiată de teatru și de oratorie, aproape inanalizabilă, și se cheamă darul de a povesti, și nu are nimic de a face nici cu estetica limbii, nici cu observația. Poveștile lui Creangă, aci

adevărate nuvele de tip vechi, aci narațiuni fabuloase, sînt și ele dezvoltări ale unei observații morale milenare. În *Soacra cu trei nurori* dăm de veșnicul conflict între noră și soacra care ține mai mult la fecior; *Capra cu trei iezi* este ilustrarea iubirii de mamă; *Dănilă Prepeleac* dovedește că prostul are noroc; *Punguța cu doi bani* dă satisfacție moșilor care nu trăiesc bine cu baba; *Povestea porcului* arată că pentru o mamă și cel mai pocit prunc e un Făt-Frumos; *Fata babei și fata moșneagului* este vestita dramă a copiilor vitregi; *Povestea lui Stan Pățitul* cuprinde morala bărbaților cu privire la femei; *Ivan Turbincă* demonstrează că moartea a fost lăsată de Dumnezeu cu socoteală; *Povestea lui Harap Alb* e un chip de a dovedi că omul de soi bun se vădește sub orice strai și la orice vîrstă. Nici *Amintirile* nu ies din această formulă simplă a nuvelei. În ele este simbolizat destinul oricărui copil: de a face bucuria și supărarea părinților și de a o lua și el pe-ncetul pe același drum pe care l-au luat și-l vor lua toți. În *Amintirile* lui Creangă nu este nimic individual, nimic cu caracter de confesiune ori de jurnal care să configureze o complexitate sufletească nouă. Creangă povestește copilăria copilului universal.

Așa cum în lirică există momente pure, scutite de orice fabulă și de orice noțiune, proza are și ea varietăți pure de epică, fără observație analitică și fără creație inedită. Scriitorul nu vede nimic nou și nu adîncește, ci numai *zice*, cu un farmec misterios ca și muzica unor poeți și care trebuie determinat de la caz la caz. Bineînțeles, asta nu ne scoate din sfera realismului și nici nu înseamnă anularea determinațiilor de timp și spațiu în care se exprimă tipicul. E foarte îndoielnic că junimiștii și-au dat seama numai decît de natura talentului lui Creangă. Pe ei îi încîntau „corosivele" și hazul oral al povestitorului. Analizînd azi *Capra cu trei iezi*, descoperim în ea procedeele lui La Fontaine. Animalele sînt văzute omenește. Însă nu observația este esențialul, fiindcă atît cît vorbește capra ca mamă nu e de ajuns, cu tot pitorescul, spre a crea o dramă a maternității. În fond, avem de a face cu o comedie în care tot meșteșugul este sublinierea cu mijloace realiste a analogiei dintre lumea animală și cea umană. Animalele nu sînt un simplu pretext pentru a zugrăvi viața țărănească, ci niște simboluri-caricaturi. Capra cea cu multe ugere și cu glas behăitor este o caricatură oferită chiar de natură, a mamei, iar lupul cu ochi tulburi și dinți ascuțiți este simbolizarea tipică a omului fără nici un scrupul. Ca simplă transcriere a limbajului unei țărănci supărate, văităturile caprei sînt de oarecare culoare; ca manifestare

cvasi-umană a unui animal, ele sînt bufone. Behăitura caprei răsună laolaltă cu jelania țărăncii, dînd un spectacol caricatural.

„— Ia las' că l-oiu învăța eu! Dacă mă vede că-s o văduvă sărmană și c-o casă de copii, apoi trebuie să-și bată joc de casa mea? și pe voi să vă puie la pastramă? Nici o faptă fără plată... Ticălosul și mangositul! Încă se rînjea la mine cîteodată și-mi făcea cu măseaua... Apoi doar eu nu-s de-acelea de care crede el: n-am sărit peste garduri niciodată, de cînd sînt eu. Ei, taci, cumătre, că te-oiu dobzăla eu! Cu mine ți-ai pus boii în plug? Apoi ține minte că ai să-i scoți fără coarne!

— Of! mămucă, of! Mai bine taci și lasă-l în plata lui Dumnezeu! Că știi că este o vorbă: Nici pe dracul să-l vezi, da' nici cruce să-ți faci!

— Ba nu, dragul mamei! Că pînă la Dumnezeu, sfinții îți ieu sufletul. Ș-apoi ține tu minte, copile, ce-ți spun eu: că de i-a mai da lui nasul să mai miroase pe-aici, apoi las'!"

Capra a devenit deci o mască de comedie, simbolizînd tipul feminin vorbăreț și văităreț. Mijlocul de caracterizare nu este analiza, ci desfășurarea dramatică. Creangă are însușiri de comediograf, și dacă ar fi scris piese de teatru cum plănuia, ar fi izbutit și în acest gen. Comedia trăiește în bună parte dintr-o poftă de vorbă pe care autorul o comunică tuturor persoanelor. În narațiune, Creangă, ca povestitor, joacă pe rînd toate personajele, căci poveștile sînt aproape în totalitatea lor dialogice, vorbite. Mai niciodată scriitorul nu se pierde în descripții și în pure istorisiri. *Soacra cu trei nurori* e și ea o comedie, fără elementul fabulistic al animalului simbol caricatural. Soacra a căpătat de altfel în popor renumele unei caricaturi. Cînd Creangă povestește, compunerea este bine scrisă, dar nu extraordinară, cînd însă eroii încep să vorbească, atunci gesticulația și cuvintele lor ating culmea tipicului. Soacra înfăptuiește în vorbirea ei perfecțiunea malignității socerale, și peste această expresie nu se mai poate trece:

„— Iată ce-am gîndit eu, noro, că poți lucra nopțile. Piua-i în căsoaia de alăture, fusele în oboroc sub pat, iar furca după horn. Cînd te-i sătura de strujit pene, vei pisa mălai; și cînd a veni bărbatu-tău de la drum, vom face plachie cu costițe de porc de cele afumate, din pod, și, Doamne, bine vom mînca! Acum deodată, pînă te-i mai odihni, ie furca în brîu și pînă mîni dimineață să gătești fuioarele aceste de tors, penele de strujit și mălaiul de pisat. Eu mă las puțin că mi-a trecut ciolan prin ciolan cu nunta voastră. Dar tu să știi că eu dorm iepurește; și pe lîngă iști doi ochi, mai

am unul la ceafă, care șede pururea deschis și cu care văd și noaptea și ziua tot ce se face prin casă. Ai înțeles ce ți-am spus?

— Da, mămucă. Numai ceva de mîncare...

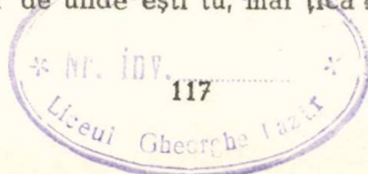
— De mîncare? O ceapă, un usturoiu ș-o bucată de mămăligă rece din poliță sînt destul pentru o nevastă tînără ca tine... Lapte, brînză, unt și ouă de-am putè sclipui să ducem în tîrg, ca să facem ceva parale; căci casa s-a mai îngreuiat cu un mîncău, și eu nu vreau să-mi pierd comîndul."

Cine nu se lasă înșelat de deosebirea de medii nu poate să nu observe înrudirea artei lui Creangă cu aceea a lui Caragiale. Amîndoi caracterizează dialogic și au un umor verbal pe care-l comunică personajelor. Amîndoi pun în gura eroilor vocabulare originale — unul țărănesc, altul orășenesc semidoct. Aceste vocabulare n-au nici o importanță estetică în sine, ci numai una de caracterizare. Vorbirea descrie mișcările interioare. „Doamne, bine vom mînca!" al babei este foarte puțin o expresie frumoasă, ci un mod tipic și comic de exteriorizare a zgîrceniei, care sună *mutatis mutandis* ca *C-eșt' copil?* sau *Que diable allait-il faire dans cette galère?* [1] Ca și Caragiale, Creangă alternează dialogul cu părți ale sale, care nu sînt simple comunicări de fapte, ci un monolog al autorului, bizuindu-se pe același umor al cuvîntului tipic. Această parte, lipsită de obiectivitate, în care autorul-actor comentează dialogul, trebuie nu citită, ci reprezentată scenic. Ea este corespondentul monologului caragialesc sau al corului antic, care urmărește gesturile eroilor, judecîndu-le. Comentarea faptelor nurorilor e făcută cu comică dușmănie față de soacră:

„Se înduplecară și cele două, intrară cu toatele în casă, luară pe babă de păr ș-o izbiră cu capul de păreți, pînă i-l dogiră. Apoi cea mai tînără, fiind mai șugubață decît cele două, trîntește baba în mijlocul casăi ș-o frămîntă cu picioarele, ș-o ghigosește ca pe dînsa; apoi îi scoate limba afară, i-o străpunge cu acul și i-o presură cu sare și cu piperiu, așa că limba îndată se umflă și soacra nu mai putu zice nici cîrc! Și slabă și stîlcită cum era, căzu la pat bolnavă de moarte. Apoi nurorile, după sfătuirea celei cu pricina, așezară baba într-un așternut curat, ca să-și mai aducă aminte de cînd era mireasă; și după aceea începură a scoate din lada babei valuri de pînză, a-și da ghiont una alteia și a vorbi despre stîrlici, toiag, năsălie, poduri, paraua din mîna mortului, despre găinele ori oaia de dat peste groapă, despre strigoi și cîte alte

[1] Ce dracu va face pe această galeră? (fr.).

năzdrăvănii înfiorătoare; încît numai aceste erau de ajuns (ba şi de întrecut), s-o vîre în groapă pe biata babă.
Iaca fericirea visată de mai înainte, cum s-a împlinit!"
Dănilă Prepeleac se poate juca aproape în întregime. Intonaţia cuvintelor, gestul ghicit cu care eroul le spune, acestea sînt totul:
„— Prietene, zise Dănilă, nu mi-i da capra ceea, să-ţi dau carul ista?
— Apoi... dă... capra mea nu-i de cele săritoare, şi-i bună de lapte.
— Ce mai la deal, la vale; bună, nebună, na-ţi carul şi dă-mi-o [...]
— Bun, zise Prepeleac. Ia pe ist cu capra ştiu încaltea că bine l-am boit [...]
— De-aş ajunge mai degrabă în tîrg, zise Prepeleac, să scap de rîia asta [...]
— Bun întîlnişul, om bun! zise Dănilă.
— Cu bine să dea Dumnezeu!
— Nu vrei să facem schimb? să-ţi dau capra asta şi să-mi dai gîsca?
— N-ai nimerit-o, că nu-i gîscă, ci-i gînsac; l-am cumpărat de sămînţă.
— Da, dă-mi-l, dă-mi-l! că-ţi dau şi eu o sămînţă bună...
— De mi-i da ceva adaos, poate să ţi-l dau; iară de nu, norocul gîştelor de-acasă; că are să facă un otrocol prin ele, de s-a duce vestea! [...]
— Na! c-am scăpat de dracul, şi-am dat peste tată-său: aista mă asurzeşte. Las' că te-nsor eu şi pe tine acuş, [măi buclucaşule] [...]
— Na-ţi-o frîntă, că ţi-am dres-o! Dintr-o păreche de boi [de-a mai mare dragul să te utiţi la ei], am rămas c-o pungă goală. Măi, măi, măi, măi! Doar ştiu că nu mi-i acum întîi [aşi dată] să merg la drum; dar parcă dracul mi-a luat minţile."
Cea mai originală manieră de a trata fabulosul se dezvăluie în *Povestea lui Stan Păţitul*. Desfăşurarea scenică este păstrată aproape peste tot, dar cu o notă neprevăzută. Fantasticul e tratat realistic, cu multă culoare locală ţărănească. Dracul, prefăcut în copil, se înfăţişează la poarta lui Stan şi după aceasta urmează apoi un dialog ce pare rupt din viaţa zilnică:
„— Ţibă! Hormuz; na! Balan; nea! Zurzan; daţi-vă în lături [cotarle]!... Da' de unde eşti tu, măi ţîcă? şi ce cauţi pe-aici, spaima cînilor!



— De unde să fiu, bădică? Ia sînt şi eu un băiet sărman, din toată lumea, fără tată şi mamă, şi vreau să întru la stăpîn.

— Să întri la stăpîn? D-apoi tu nici de păscut gîştele nu eşti bun... Cam de cîţi ani ăi fi tu?

— Ia poate să am vreo treisprezece ani.

— Ce spui tu, măi?... Apoi dar bine-a zis cine-a zis că vrabia-i tot pui dar [numai] dracul o ştie de cînd îi... Eu de-abia ţi-aş fi dat şepte, mult opt ani. Dar ce, Doamne iartă-mă; pesemne că şi straiele acestea pocite fac să arăţi aşa de sfrijit şi închircit. Am mai văzut deunăzi îmblînd pe-aici prin sat un ciofligar de-alde tine, dar acela era oleacă mai chipos şi altfel îmbrăcat!" etc.

Dialogul e plin de autenticitate, însă fără adîncimea nuvelistică el n-ar fi putut constitui o observaţie. Efectul literar vine din originala alăturare a miraculosului cu cea mai specifică realitate, şi e din cîmpul comicului. Eroii sînt, în înţelesul bun literar, vulgari. Dumnezeu, sfinţii, zmeii, împăraţii, împărătesele vorbesc ca nişte fiinţe ce şi-au uitat cuviinţa rangului, dîndu-şi pe faţă ingenuitatea sufletească. Graiul lor e humuleştean, dar nu pentru aceasta sînt valoroase poveştile, nu pentru că, după cum socotesc unii, acel grai ar fi fost ridicat la potenţa artistică, ci fiindcă oricînd contrastul dintre starea socială şi vorbire este frumos în sensul bufon al comediei. Creangă nu e deloc poet (cum e, de pildă, în basm Eminescu), ci un mare histrion, ca şi Caragiale. Pînă şi ţăranul simte nevoia de a se ridica în poveste deasupra concretului şi istoricului şi de a sublima realitatea. Tot ce în genere e transcendent în poveste la Creangă e readus pe pămînt şi micşorat. Să aruncăm ochii prin povestea lui *Ivan Turbincă* şi să extragem cîteva fragmente de convorbire:

„— ...hai să ne grăbim, ori să ne dăm într-o parte; nu cumva ostaşul cela să aibă hărţag şi să ni găsim beleaua cu dînsul. Ştii c-am mai mîncat eu o dată de la unul ca acesta o chelfăneală."

„— Ei, Ivane, doar te-ai săturat acum de umblat prin lume după crancalîcuri?"

Limbajul acesta e pitoresc de bună seamă, dar fără un substrat fantastic sau realistic n-ar însemna mare lucru. Cînd însă aflăm că sfîntul Petre şi Dumnezeu înşişi vorbesc aşa de colorat, atunci efectul e de o înaltă bufonerie. Amestecul acesta de fabulos şi ţărănie, de ireal şi realism în sisteme dramatice în care toţi eroii aproape numai vorbesc, iar partea narativă este un monolog al autorului face tot farmecul poveştilor. Limba, observaţia, caracterizarea personajelor, toate elementele luate în parte sînt valoroase, dar insuficiente. Laolaltă însă, ele conlucrează. Iată,

de pildă, *Povestea porcului*. Sîntem în deplin sat arhaic. Un moş şi-o babă au găsit un purcel şi-l cresc în lipsă de alt prunc. Moşul află în curînd de un edict imperial şi-i comunică babei cum i-ar da o ştire de la vornicia satului sau din tîrg de la Neamţ.

„— Ei, moşnege, ce mai ştii de pe la tîrg?

— Ce să ştiu, măi babă? Ia nu prea bune veşti: împăratul vrea să-şi mărite fata.

— Şi asta-i veste rea, moşnege?

— D-apoi îngăduieşte puţin, măi babă, că nu-i numai atîta; că de ce-am auzit eu, mi s-a suit părul în vîrful capului. Şi cînd ţi-oiu spune pînă la sfîrşit, cred că ţi s-a încrîncina şi ţie carnea pe tine.

— Dar de ce, moşnege? Vai de mine!

— D-apoi iaca de ce, măi babă, ascultă: Împăratul a dat de ştire, prin crainicii săi, în toată lumea: că [ori] cine s-a afla să-i facă, de la casa aceluia şi pînă la curţile împărăteşti, un pod de aur, pardosit cu pietre scumpe, şi feliu de feliu de copaci, pe de o parte şi pe de alta, şi în copaci să cînte tot felul de paseri, care nu se mai află pe lumea asta, aceluia îi dă fata; ba cică-i mai dă şi jumătate din împărăţia lui. Iară cine s-a bizui să vie ca s-o ceară de nevastă, şi n-a izbuti să facă podul, aşa cum ţi-am spus, aceluia pe loc îi şi taie capul. Şi cică, pînă acum, o mulţime de feciori de crai şi de împăraţi, cine mai ştie de pe unde, au venit, şi nici unul din ei n-a făcut nici o ispravă; şi împăratul, după cum s-a hotărît, pe toţi i-a tăiat, fără cruţare, de le plînge lumea de milă! Apoi, măi babă, [ce zici?] bune veşti sînt astea? Ba şi împăratul cică s-a îmbolnăvit de supărare!

— Of, moşnege, of! boala împăraţilor e ca sănătatea noastră! Numai despre feţii de împărat, ce mi-ai spus, mi se rupe inima din mine, că mare jale şi alean or fi mai ducînd mamele lor pentru dînşii! Mai bine că al nostru nu poate vorbi şi nu-l duce capul [ca pe alţii] la atîtea iznoave.

— Bune-s şi aceste, măi babă; da' bună ar fi şi aceea cînd ar avea cineva un fecior care să facă podul şi să ieie fata împăratului, că ştiu c-ar încăleca pe nevoie şi, Doamne! mare slavă ar mai dobîndi în lume."

Aşa vorbesc moşul şi baba, şi vorbirea lor e plină de farmec dialectal prin autenticitate, deşi în acest chip n-ar depăşi interesul deşteptat de orice stenogramă. Lucrul curios este că aceşti ţărani de cătun uitat prin munţi pomenesc de împărăţie cu familiaritate, ca şi cînd ea ar fi pe aceeaşi linie de existenţă. În povestea lui Creangă nu există cultural decît o singură clasă socială, aceea

ţărănească, şi lumea întreagă nu e decît o sporire a dimensiunilor rînduielii din sat. Nu astfel este povestea în genere. În dorinţa de a-şi reprezenta lumile necunoscute, povestitorul obişnuit născoceşte străluciri şi ceremonii fabuloase. În *Povestea porcului* moşul nu socoteşte deloc nebună ideea ca el, ţăran, să-şi trimită feciorul, dacă l-ar avea, în peţit la împărat. Şi cînd porcul, care era un tînăr vrăjit, deschide gura şi îndeamnă pe bătrîn să meargă la împărat, moşul nu se sperie de întîmplare, ci doar se-ntreabă cu oarecare temere :

„— D-apoi ai să-l poţi face, dragul tatei ?"

După foarte puţină ;codire, bătrînul se găteşte şi pleacă la curtea împărătească, în tîrg. Cum este această curte, tot aşa de aproape de locul casei moşilor, ca Tîrgul-Neamţ de Humuleşti, povestitorul nu spune, fiindcă nu-şi poate închipui nimic peste starea ţărănească. Străjerii vorbesc ca nişte pîndari de vie :

„— Dumneta, moşule, cum vedem noi, cauţi pricină, ziua-meaza mare, cu lumînarea."

Moşneagul, fără nici un fel de spaimă de autoritate, răspunde ţanţoş :

„— D-apoi asta nu vă priveşte pe d-voastre ; ia mai bine păziţi-vă gura şi daţi de ştire împăratului c-am venit noi..."

Împăratul, la rîndu-i, se mînie cînd vede pe bătrîn cu purcelul, ca cel mai de rînd dintre oameni :

„— Da' bine, moşnege, cînd ai venit în cela rînd, parcă erai în toată mintea ; dar acum unde te visezi, de umbli cu porci după tine ? Şi cine te-a pus în cale să mă iei, tocmai pe mine, în bătaie de joc ?"

Dat afară în chipul cel mai verde cu „ia-ţi porcul de-aici şi ieşi afară", moşul răspunde înţepat :

„— Milostiv este Cel-de-sus, măria-voastră. Iară dacă s-a întîmpla, — să nu bănuiţi, puternice împărate, — după dorinţa luminării-voastre, apoi atunci să ne trimiteţi copila acasă."

Ceva asemănător se petrece în *Istoria lui Aladin* din *O mie şi una de nopţi* (care pare să fie izvorul îndepărtat al acestei poveşti). Aladin, fiul unui croitor, îşi trimite mama în peţit la sultan. Fastul curţii este înfăţişat cu întreg sentimentul deosebirii de clase. Femeia din popor pătrunsă de maiestatea împăratului vine de cîteva ori în divan fără a îndrăzni să deschidă gura, apoi vorbeşte cu o stilizare ceremonioasă care dezvăluie tot sentimentul nimicniciei ei :

„— Monarh mai presus de toţi monarhii lumii... înainte de a vădi maiestăţii-voastre pricina extraordinară şi aproape de necre-

zut care mă face să mă înfățișez înaintea tronului sublim, o rog să-mi ierte îndrăzneala, ca să nu zic neobrăzarea cererii pe care am să i-o fac: ea este așa de neobișnuită, încît tremur și mi-e rușine s-o înaintez sultanului meu."

Se înțelege că și sultanul se poartă față de femeie cu toată cuviința. Cînd purcelul-fecior de împărat din povestea lui Creangă face minunea de a zidi palatul, împăratul se sperie și dă fata. Povestitorul nu poate să descrie strălucirea arhitectonică, totul reducîndu-se la nota simplistă că palatul era plin de „toate bunătățile de pe lume". Dimpotrivă, sultanul din *O mie și una de nopți* e încîntat, și palatul e descris cu un mare simț al somptuozității feerice. Sultanul e un estet fin, care se extaziază în fața pietrelor prețioase dăruite de Aladin: „Ah! ce frumusețe! Ce bogăție!" Deși fiu de croitor, Aladin are simțul marelui lux. Mireasa lui e înconjurată de o sută de sclave, îmbrăcate măreț, însoțită de ceauși, de eunuci negri pe două rînduri, dusă în sunet de instrumente. Și, ca unei adevărate fete de împărat, i se hotărăște o viață de festinuri în mari saloane, luminate de mii de luminări. Mireasa porcului începe dimpotrivă o viață cu nimic deosebită de a unei fete de țăran. Ea se apucă pe dată „de gospodărie". Palatul e o „casă" cu „sobă", în care sobă femeia aruncă pielea de porc pe care bărbatul o lăsa peste noapte. Cu mare greutate, tînăra femeie, părăsită de bărbat și pedepsită să nu poată naște fără dezlegare de la el, îl găsește undeva departe. Făt-Frumos are și aici obiceiuri țărănești: el bea înainte de culcare cîte-o cană cu lapte dulce. Vrăjitoarea care-l păzește are toate atributele unei babe rele de sat. Ea e o „hîrcă", o „hoanghină".

Fata babei și fata moșneagului are o temă în linii generale asemănătoare cu cea din *Les fées* și din *Cendrillon* de Ch. Perrault. Deosebirea de nivel social este izbitoare. Cendrillon este pusă la treburi grele, dar într-o casă de gentilom. Odăile surorilor au parchet, oglinzi mari. La masă este veselă complicată, pe care trebuie s-o spele fata oropsită. Fetei cuminți din *Les fées* zîna nu-i cere decît treaba ușoară de a-i da de băut din ulcior. Singura privațiune a Cenușăresei este de a nu se putea îmbrăca frumos și merge la bal. Fata babei din povestea lui Creangă e doar leneșă și se duce la șezătoare, fără nici o altă bucurie. În schimb, fata moșneagului face niște munci de țărancă de munte. Din bogăția tabloului etnografic, din țărănia dialogului, din naiva idee de bogăție a fetei harnice iese tot umorul poveștii. Fata babei e „slută", „țîfnoasă" și s-alintă „ca cioara-n laț". Ea e „sora cea de scoarță".

Fata moşului munceşte de „nu-şi mai strînge picioarele". Ea e „piatră de moară în casă", iar soră-sa, „busuioc de pus la icoane". Fata babei este gătită duminica „de parc-a lins-o viţeii". Gura babei „umbla cum umblă meliţa". Moşneagul este „un gură-cască", „se uită în coarnele ei". În casa lui, „a apucat a cînta găina", fiindcă dacă îndrăzneşte „să se întreacă cu dedeochiul", baba şi fata ei, „îl umple de bogdaprosti". Factorii miraculoşi se înfăţişează fetei harnice gonite de acasă în chip de munci grele, respingătoare. O căţea bolnavă cere să fie îngrijită, un păr se roagă să fie curăţat de uscături, o fîntînă vrea să fie rînită, un cuptor strigă să fie lipit, Sfînta Duminecă o pune să dea de mîncare la felurite jivine. Răsplata este şi ea dintre cele mai modeste, în nepotrivire cu atîta mişcare de forţe supranaturale. Cuptorul îi dă alivenci, fîntîna îi dă apă şi două pahare de argint, părul îi dă pere, căţeluşa îi dă o salbă de galbeni (cum are orice fată mai cu stare de la ţară) şi Sfînta Duminecă o ladă (cea mai preţioasă), din care ies cirezi de vite şi turme de oi (cam ce are un ţăran chiabur de munte). Ca încheiere, fata moşului se mărită cu „un om bun şi harnic", nescăpînd, prin urmare, nici acum de trebi.

Nici Stan, din *Povestea lui Stan Păţitul,* nu se ajută mai bine cu dracul. Savuros este tocmai amestecul de miraculos şi de rural. Povestitorul nu poate să-şi închipuie o lume mai complicată decît aceea din Humuleşti, dar pe aceasta o înfăţişează, în chip original pentru o poveste, cu mijloace de nuvelă modernă. Gesturile, vorbele eroilor sînt urmărite şi notate cu exactitate. Stan „se scoală de noapte, face mămăligă îmbrînzită şi ce-a mai dat D-zeu, pune mîncarea în traistă, înjugă boii la car, zice Doamne-ajută, şi se duce la pădure să-şi aducă un car de lemne". Altă dată „luase ceaunul de pe foc, să mestece mămăligă". Sînt cîteva mişcări elementare, dar caracteristice pentru viaţa de ţară, şi mai ales un aer de linişte fabuloasă. La iad Scaraoschi vorbeşte ca orice babă din sat :

„— Ei bine, zmîrdoare uricioasă ce eşti, de mîncat, ai mîncat boţul cel de mămăligă, dar ce-a zis omul acela cînd a pus mămăliga acolo pe teşitură [ai tu la ştiinţă] ?

— Ba de asta nu ştiu nimica, stăpîne. [...]

— Aşa ? În loc să-ţi dai osteneala ca să afli pînă şi gîndul oamenilor, nu ştii nici măcar ceea ce vorbesc ei ? Mai pot eu să am nădejde în voi ? Ei las', că-ţi găsesc eu acuş leacul ! Te-i învăţa tu minte de altădată"...

Chirică, dracul, îşi pune în gînd să însoare pe Stan, şi acesta joacă la horă cu cîteva fete. Povestitorul nu se mulţumeşte nu-

mai cu nararea faptelor, ci le dă o explicație dramatică. Stan pune la contribuție toate mijloacele verbale ale locului pentru a-și exprima tulburarea erotică :

„— Apoi dă, nu știu cum să mai zic și eu ; pesemne păcatele mi te-au scos înainte, măi Chirică. Eu gîndesc s-o pornesc pe treabă ; fata-i hazulie și m-a fărmăcat de-acum".

Sau :

„— Ei, stăpîne, cum văd eu nici de asta nu te-ai da în lături ; așă-i că ți-a căzut tronc la inimă ?

— Mai așa, măi Chirică !"

Este aici toată pudoarea și moliciunea la faptă a țăranului. Apoi urmează scena plină de culoare a intimității erotice :

„Atunci bucuria lui Ipate ! Începe a se ține după fată ca scaiul de oaie. Și unde nu ți-o înșfacă pe sus și se ieu ei ba din tîlcuri, ba din cimilituri, ba din păcălit, ba din una, ba din alta, și de colè pînă colea, și-au plăcut unul de altul."

O babă care face pe mijlocitoarea vorbește lui Stan cînd acesta, dîndu-se drept altul, îi cere să-i înlesnească întîlnirea cu propria lui nevastă, în cuvinte mieroase, de-o remarcabilă notă realistă :

„— Om bun, mînca-te-ar puricii să te mănînce !... Eu știu ce vrea să zică durerea de inimă, bat-o pîrdalnica s-o bată !... Nu știu, zău, cum a sta și asta ; îmi plesnește obrazul de rușine, cînd gîndesc, cum am să mă înfățoșez înaintea femeii celeia, cu vorbe de acestea... mă duc și eu într-un noroc, să vedem, de-oiu putè face ceva bine-de-bine ; iară de nu, mi-i crede și d-ta, că știi cum se fac de greu trebile acestea și rar le scoatem în capăt."

Amestecul de realism și de fabulos este mai bătător la ochi și mai neașteptat în *Povestea lui Harap-Alb*, în care ar trebui să predomine miraculosul și irealitatea. Împăratul nu are nici o etichetă în vorbire. El spune pe șleau copiilor :

„— Iaca ce-mi scrie frate-meu."

Frate-său îi scrie că e bătrîn și ar dori să lase în scaunul împărătesc pe un nepot. Feciorul cel mare primește să meargă în țara îndepărtată și, întocmai ca un țăran de pe Bistrița care s-ar duce la tăiat lemne în pădure, cere „bani de cheltuială, straie de primeneală". În cele din urmă, pleacă feciorul cel mic. Acesta, după sfatul unei babe, încearcă cu jăratic un cal năzdrăvan. Fiindcă tot se-ndeasă un cal slăbănog, el îl gonește cu un limbaj rural ca acesta :

„— Ghijoacă uricioasă ce ești, din toți caii tocmai tu te-ai găsit să mănînci jăratic? De te-a împinge păcatul să mai vii o dată, vai de steaua ta are să fie!"

Pe drum, feciorul de împărat se-ntîlnește cu un spîn, care vrea să se tocmească slugă. Vorbăria țărănească la tocmeală e transcrisă întocmai:

„— Cît despre inima mea, s-o dea Dumnezeu oricui, zice spînul, oftînd... Numai ce folos? Omul bun n-are noroc; asta-i știută; rogu-te să nu-ți fie cu supărare, drumețule, dar fiindcă a venit vorba de-așa, îți spun ca la un frate, că din cruda copilărie, slujesc prin străini, și încaltea nu mi-ar fi ciudă, cînd n-aș vrea să mă dau la treabă, căci cu munca m-am trezit. Dar așa, muncesc, muncesc și nu s-alege nimica de mine; pentru că tot de stăpîni calici mi-am avut parte. Și vorba ceea: la calic slujești, calic rămîi. Cînd aș da odată peste un stăpîn cum gîndesc eu, n-aș ști ce să-i fac să nu-l smintesc. Nu cumva ai trebuință de slugă, voinice? Cum te văd, sameni a avè său la rărunchi. De ce te scumpești pentru nimica toată, și nu-ți iei o slugă vrednică, ca să-ți fie mînă de ajutor la drum? Locurile aiestea sînt șugubețe; de unde știi cum vine întîmplarea, și, Doamne ferește, să nu-ți cadă greu singur."

La masa împăratului, convorbirea dintre crai și spînul care se dăduse drept Harap Alb este a unor țărani:

„— Ei, moșule, ce mai zici? adeveritu-s-au vorbele mele?

— Ce să mai zic, nepoate, răspunde împăratul uimit. Ia să am eu o slugă așa de vrednică și credincioasă ca Harap Alb aș pune-o la masă cu mine, că mult prețuiește omul acesta.

— Ba să-și puie pofta-n cui, răspunse spînul cu glas răutăcios. Asta n-aș face-o eu, de-ar mai fi el pe cît este; doar nu-i frate cu mama, să-l pun în capul cinstei. Eu știu, moșule, că sluga-i slugă și stăpînu-i stăpîn; s-a mîntuit vorba. Na, na, na! d-apoi pentru vrednicia lui mi l-a dat tata, căci altfel de ce l-aș fi mai luat cu mine? Hei, hei! Nu știți d-voastră ce poam-a dracului e Harap Alb aista. Pînă l-am dat la brazdă, mi-am stupit sufletul cu dînsul. Numai eu îi vin de hac. Vorba ceea: Frica păzește bostănăria. Alt stăpîn în locul meu nu mai face brînză cu Harap Alb, cît îi lumea și pămîntul. Ce te potrivești, moșule? Cum văd eu, d-ta prea intri în voia supușilor. De aceea nu-ți dau cerbii pietre scumpe și urșii sălăți. Mie unuia știu că nu-mi suflă nimene în borș; cînd văd că mîța face mărazuri, ț-o strîng de coadă, de mănîncă și mere pădurețe, căci n-are încotro... Dacă ț-a ajuta Dumnezeu să mă rînduiești mai degrabă în locul d-tale, îi vedè,

moşule dragă, ce prefacere are să ieie împărăţia; n-or mai şedè lucrurile tot aşa moarte, cum sînt. Pentru că ştii vorba ceea: Omul sfinţeşte locul... Fost-ai şi d-ta la tinereţe, nu zic, dar acum îţi cred. Dă, bătrîneţe nu-s? Cum n-or sta trebile baltă!"

În plin fabulos dăm de scene de un realism bufon. Gerilă, Ochilă şi celelalte fiinţe monstruoase de basm, intrate în casa de fier înfierbîntată a împăratului Roş, se ceartă întocmai ca dascălii în gazdă la ciubotarul din Fălticeni, sau ca Smaranda cu copiii şi cu bărbatul:

„...Gerilă se întindea de căldură, de-i treceau genunchele de gură. Şi hojma morocănea pe ceilalţi, zicînd:

— Numai din pricina voastră am răcit casa, căci pentru mine era numai bună, cum era. Dar aşa păţeşti dacă te iei cu nişte bicisnici. Las' că v-a mai păli el berechetul acesta de altă dată. Ştii că are haz şi asta? Voi să vă lăfăiţi şi să vă huzuriţi de căldură, iară eu să crăp de frig. Buuună treabă! Să-mi dau eu liniştea mea pentru hatîrul nu ştiu cui! Acuş vă tîrnîesc prin casă, pe rudă pe sămînţă; încaltea să nu se aleagă nimica nici de somnul meu, dar nici de al vostru.

— Ia tacă-ţi gura, măi Gerilă! ziseră ceilalţi. Acuş se face ziuă şi tu nu mai stincheşti cu braşoave de-ale tale. A dracului lighioaie mai eşti! Destul acum, că ne-ai făcut capul călindar. Cine-a mai dori să facă tovărăşie cu tine, aibă-şi parte şi poarte-ţi portul. Că pe noi ştiu că ne-ai ameţit. Are cineva cap să se liniştească de răul tău? Ia auzi-l-ăi: parcă-i o moară hodorogită. Numai gura lui se aude în toate părţile. Hojma tolocăneşte pentru nimica toată, curat ca un nebun. Tu, măi, eşti bun de trăit numai în pădure cu lupii şi cu urşii, dar nu în case împărăteşti şi între nişte oameni cumsecade.

— Ia ascultaţi, măi! da' de cînd aţi pus voi stăpînire pe mine? zise Gerilă. Apoi nu mă faceţi din cal măgar, că vă veţi găsi mantaua cu mine. Eu îs bun, cît îs bun, dar şi cînd m-a scoate cineva din răbdare, apoi nu-i trebuie nici ţigan de laie împotriva mea.

— Zău, nu şugueşti, măi Buzilă? Da' amarnic mai eşti la viaţă; cînd te mînii, faci sînge-n baligă, zise Flămînzilă. Tare-mi eşti drag!... Te-aş vîrî în sîn, dar nu încapi de urechi... Ia mai bine ogoieşte-te oleacă, şi mai strînge-ţi buzişoarele acasă; nu de altă, dar să nu-ţi pară rău mai pe urmă, că doar nu eşti numai tu în casa asta.

— Ei, apoi! vorba ceea: Fă bine să-ţi auzi rău" etc.

Toţi eroii de poveste, aşadar, au gustul de vorbă şi mai ales de muşcătură şi ceartă al celor din *Amintiri*.

Vorbirea împăratului Roş este şi ea de o grasă vulgaritate :
„— Să trăiţi, luminate împărate! De-acum cred că mi-ţi da fata, ca să vă lăsăm în pace şi să ne ducem în treaba noastră, căci nepotul împăratului Verde ne-a fi aşteptînd cu nerăbdare...

— A veni ea şi vremea aceea, voinice, zise împăratul cam cu jumătate de gură. Dar ia mai aveţi puţină răbdare, căci fata nu-i de cele de pe drumuri, s-o luaţi numai aşa cum s-ar întîmpla. Ia să mai vedem cam cum ar veni trebuşoara asta ?"...

Pişcat de furnici, împăratul drăcuie ca un om de rînd :
„— A dracului treabă! Uite ce blîndă mi-a ieşit pe trup. Să fi fost nimica... parcă nu-mi vine a crede. Însă mai ştiu eu ?... Ori părerea mă înşală, ori s-a stricat vremea, zise împăratul ; din două una trebuie să fie numaidecît. Dar pînă una-alta, ia să mă duc să văd ales-au năsipul din mac acei nespălaţi care-mi rod urechile să le dau fata ?"

Nu numai eroii de poveste se ceartă ca muierile de sat în grai verde, dar şi obiectele. Între ac şi baros se încinge o sfadă comică de răspîntie :

„*Acul*. Moşule! de ce eşti zurbagiu ? Te sfădeşti necontenit cu soră-ta *nicovala*, ţipaţi şi faceţi larmă de-mi ţiuie urechile. Eu lucrez toată ziua şi nimene nu-mi aude gura.

— Iaca mă!... da' de unde-ai ieşit, pîcală ?

— De unde am ieşit, de unde n-am ieşit, eu îţi spun că nu faci bine ceea ce faci.

— Na!... vorba ceea : A ajuns oul mai cuminte decît găina. Măi băiete, trebuie să ştii că din sfădălia noastră ai ieşit ; ş-apoi tu ni cauţi pricină ?

— Mă rog, iertaţi-mă ! că dacă n-ar fi fost focul, foile, pleaftura şi omul care să vă facă şi să vă deie nume, aţi fi rămas mult şi bine în fundul pămîntului, ruginite, ca vai de voi.

— Măsoară-ţi vorbele, băiete! Auzi, soră nicovală, cum ne rîde acuşorul ?

— Aud, dar n-am gură să-i răspund ; şi văd, dar trebuie să rabd.

— Vorba ceea, soro : Şede hîrbu-n cale şi rîde de oale. Măi puşchiule ! ia să vedem ce ai făcut tu mai mult decît noi ?"

Inul şi cămeşa vorbesc ca două cumetre în poartă :
„— Mică buruiană, nu ştiu de unde-ai mai scos atîtea despre mine !

— Hei, dragă! dar poate că nu ştii, că oamenii mai fac pînză şi din sora noastră *cînepă* şi din fratele nostru *bumbac* ; ba şi din înghimpătoarea *urzică* mai fac un fel de pînză. Dar în fabrici se

țes fel de fel de pînzeturi, mult mai ușor și în timp mult mai scurt.

— Bre! multe mai auzi!

— Mai așteaptă, că n-am sfîrșit însă. Din cămeșă sau rufă, peste cîtva timp ai să te faci tearfă, din care se face *scamă* pentru bolnavii din spitale și pentru soldații răniți în bătălie. Apoi te caută ca iarba de leac, să facă la fabrică din tine *hîrtie*.

— Mare minune mi-ai spus, dragă buruiană, zise cămeșa. De-ar fi așa, apoi toate lucrurile nu sînt ceea ce se văd; ci altăceva au fost odată, altăceva sînt acum; și altăceva au să fie.

— Tocmai așa, soro!"

Această însușire de a dramatiza realistic basmul a făcut să-i iasă lui Creangă renumele de scriitor „poporal". Însă nici țăranii n-au astfel de daruri cu totul rafinate, nici poveștile, așa cum sînt, nu pot să placă țăranilor. Toată partea nuvelistică din *Povestea lui Stan Pățitul* ori din *Povestea lui Harap Alb* este peste înțelegerea unui om de la țară. Prea multă „atmosferă", prea mult „umor" dialogic, prea multă desfășurare coloristică în paguba mișcării lineare epice. Omul de țară vrea epicul gol, fără minuții de observație, și e doritor de fabulos. Este în poveștile lui Creangă atîta jovialitate, atîta umor al contrastelor, încît compunerile sînt menite să nu fie gustate cum trebuie de intelectuali. Și de fapt, oricît de paradoxal s-ar părea la întîia vedere, Creangă este un autor cărturăresc, ca Rabelais. El are plăcerea cuvintelor și a zicerilor și mai ales acea voluptate de a le experimenta punîndu-le în gura altora. În cîmpul lui mărginit, Creangă este un erudit, un estet al filologiei. Eroii lui nu trăiesc din mișcare, ci din cuvînt, și observația nu e psihologică, ci etnografică.

Cît despre istoria lui *Moș Nichifor Coțcariul*, subintitulată modest „povestire glumeață", ea nu are „poporal" decît mediul. Și Caragiale, și Sadoveanu ar putea fi numiți după acest criteriu scriitori populari. Un țăran nu înțelege nimic din acel dialog fără noimă, care nu duce la nimic. *Moș Nichifor Coțcariul* este întîia mare nuvelă românească de atmosferă, și din ea se trage toată nuvelistica noastră modernă. Fără a fi citit probabil pe Maupassant, Creangă intuia deodată legile genului, pornind numai din spirit de emulație de la Slavici, care însă scria mai degrabă scurte romane. Deosebirea fundamentală între roman și nuvelă (ca scriere de observație) este aceasta: romanul ia personajele cu caractere bine definite și le pune în situațiile potrivite a da acestor caractere putința unei maxime desfășurări. Actele eroilor de roman sînt previzibile prin deducție, dar sînt totdeauna noi.

în nuvelă însă eroii nu fac nimic, ci numai se înfățișează atîta vreme cîtă este necesară curgerii întregului lor conținut sufletesc. Din această cauză nuvela trezește mai degrabă sentimentul contemplativ decît pe cel epic și este cu atît mai bună cu cît lectura dă nevoia mai multor respirări de contemplație. Eroul e nu atît un om în acțiune, cît o „figură" simplă, cu mecanică sufletească elementară egală totdeauna, vizibilă oricînd. Nuvelistul a preferat întotdeauna pe micul-burghez, pe provincial, pe funcționarul mărunt, pe acela, în sfîrșit, care nu poate fi niciodată eroul unei drame oricît de grozave ar fi momentele prin care trece, fiindcă el nu are nici o putință de a ieși din automatismul lui. Nuvela are mari înrudiri cu comedia, precum se vede, și Caragiale a scris comedii și nuvele, dar n-a scris romane. Eroii de nuvelă se aleg printre oamenii comuni cu conținut sufletesc sărac. Definind un individ, nuvelistul definește astfel întreaga lui speță. Care este metoda de observație a nuvelistului? Notarea gesturilor uniforme. Este de observat că adevăratul nuvelist la noi și aiurea a prezentat totodată figuri de oameni, dar și figuri de animale. Un cîine este un erou de nuvelă. El are un automatism care ilustrează un sentiment dominant și-i dă un soi de personalitate pasivă, fiindcă niciodată el nu va face acte epice. În locul animalului nuvelistul a preferat sălbăticiunea umană, ființa care s-a adaptat numai pentru o formă de viață. O dată ce nuvelistul a dezvăluit automatismul eroului, el nu mai are ce spune, căci eroul de nuvelă, fiind inadaptabil, nu poate fi pus în situații noi. Inadaptabilitatea personajului de nuvelă face ca acest fel de narațiune să aibă în chip necesar o atmosferă, o culoare documentară. Micul impiegat scrutat în gesticulația lui monotonă, în mediul original, dă prilejul unei nuvele. Scos din atmosfera lui și pus în împrejurări excepționale, își arată insuficiența, și atunci se naște drama pentru care trebuie altă tehnică și alte dimensiuni. Eroul de nuvelă se exprimă mai cu seamă prin ticuri de gesticulație și de vorbire. El își face un monolog, transformat uneori într-un fals dialog, care cuprinde toată atitudinea lui în viață. Pe dată ce personajul și-a spus monologul, și-a dezvăluit toată mecanica și nu mai are de aci încolo nimic nou de comunicat. Eroul de roman poate să intre la infinit în intrigi noi, figura de nuvelă n-are decît o singură prezență posibilă, aceea a formulei sale. Eroii lui Caragiale sînt personaje de comedie și de nuvelă totodată și sînt inamovibili. După ce Trahanache și-a dezvăluit mașinăria, este sigur că în altă împrejurare nu va fi în stare de o altă atitudine verbală. Meșteșugul nuvelistului stă în alegerea celui mai

tipic moment reprezentativ. Dacă eroul este impiegat, acest moment poate fi ducerea la slujbă, dacă e pensionar provincial — cultivarea grădiniței. Moș Nichifor Coțcariul fiind harabagiu, Creangă a ales unul din drumurile lui cu harabaua. Căruțașul face toate mișcările automatismului său, își spune tot monologul și nuvela s-a încheiat prin epuizarea figurii. O altă nuvelă cu același personaj nu mai este cu putință, pentru că eroul e o figură cu manifestare rotativă. În orice altă împrejurare moș Nichifor va spune cu siguranță aceleași vorbe și va face aceleași mișcări. Tot umorul bucății stă în a încetini, spre o mai bună intuire, gesturile tipice ale personajului, în a-l lăsa să-și răstoarne toate expresiile care rezumă firea și experiența lui. Nu Creangă scrie bine, oricît de necontestată ar fi bogăția vorbirii lui, ci moș Nichifor este cu multă culoare autentic. Fără acest substrat al autenticității unui suflet mecanic, toată problema de stil nu are nici o importanță.

Nuvela se desfășoară numai în gesturi și expresii rotative. Căruța lui moș Nichifor este legată „cu teie, cu curmeie", oricînd, ideea de progres fiind exclusă în formula nuvelei. Cînd căruța merge, feleștiocul și posteuca fac mereu „tronca, tranca! tronca, tranca!". Iepele lui moș Nichifor sînt „albe ca zăpada", fiindcă, schimbîndu-le, le înlocuiește cu iepe de același fel. Deci oricînd harabagiul este recunoscut în mijlocul lumii schimbătoare prin semnele lui neschimbătoare. Este în purtarea lui ceva din acea rigiditate care produce sentimentul comic, însă nu împinsă la bufonerie. Propriu-zis, moș Nichifor nu e un individ, ci o speță, ca toți eroii de adevărată nuvelă, și ca atare latura neschimbată e aceea care definește. Cînd căruța urcă la deal, harabagiul, ca să nu-și spetească iepele, spune aceste vorbe repetabile :

„— Ia mai dați-vă și pe jos, căci calul nu-i ca dobitocul, să poată vorbi."

Nimic nu este istoric, întîmplat numai o dată, totul e circular, ca și natura. Cînd întîlnește un om pe drum, moș Nichifor zice :

Alba-nainte, alba la roate,
Oiștea goală pe deoparte.
Hii! opt-un cal, că nu-s departe Galații, hii!!!

Întîlnind femei, el cîntă :

Cînd cu baba m-am luat,
Opt ibovnice-au oftat :
Trei neveste cu bărbat
Și cinci fete dintr-un sat ș.a.

S-ar părea totuşi că faptul esenţial din nuvelă, mergerea cu evreica Malca la Piatra-Neamţ, este unic şi, deci, de natură epică. Însă nu se întîmplă nimic care să nu fie circular. Tot ce vorbeşte harabagiul face parte din monologul lui tipic şi se poate foarte bine închipui repetarea întocmai cu altă evreică a aceluiaşi dialog. Nuvela decurge mereu în temeiul automatismelor. Într-o dimineaţă moş Nichifor, fiinţă incapabilă, ca animalele, de orice progres şi prefacere, face ceea ce făcuse şi va face mereu: „deciocălase căruţa şi-o ungea". Un evreu vine să-l tocmească, şi harabagiul deschide gura şi spune nişte vorbe în care se vede numaidecît plăcerea din obişnuinţă de a vorbi:

„— D-apoi a fi avînd chilotă multă, cum e treaba dumneavoastră, jupîne, zise moş Nechifor, scărpinîndu-se în cap; numai, nu-i vorbă, că poate să aibă, căci şi căruţa mea e largă; poate să încapă într-însa cît de mult. Apoi fără să ne zbatem, jupîne Strul, mi-i da şeisprezece lei, un irmilic de aur, şi ţi-oi duce-o, ştii, colè, ca pe palmă; că, după cum vezi, căruţa acum am adus-o de la încălţat şi i-am mai tras şi o unsoare de cele a dracului, de are să meargă cum îi sucala."

Inutilitatea acestor cuvinte automatice se vede din aceea că atunci cînd clientul dă harabagiului cu mult mai puţin, acesta primeşte, scoţînd alte vorbe pitoreşti şi tot atît de inutile:

„— Apoi dar, dă! cu bine să dea Dumnezeu, jupîne Strul. Mă bucur şi eu că-i tocmai în dricul iarmarocului şi poate mi-a pica ceva şi cînd oiu veni înapoi. Numai aş vrè să ştiu, cînd avem să pornim?"

Apoi harabagiul face iar nişte gesturi automatice: „răpede zvîrle nişte coşolină în căruţă, aşterne deasupra o păreche de poclăzi, înhamă iepuşoarele, îşi ia cojocul între umere şi biciul în mînă".

Toată nuvela este o înregistrare de inutilităţi caracteristice şi circulare. Căruţa merge, şi n-ar fi nimic altceva de făcut decît de aşteptat sosirea la destinaţie. Însă moş Nichifor are gust tipic de vorbă şi dă drumul monologului la cea mai superficială ocazie. Fiindcă Strul l-a rugat să fie cu băgare de seamă, el începe o lungă asociaţie narativă, pe care a spus-o, fără îndoială, oricărui călător:

„— Dacă doar nu-s harabagiu de ieri de-alaltăieri, jupîne Strul. Am mai umblat eu cu cucoane, cu maice boieroaice şi cu alte feţe cinstite şi, slavă Domnului! nu s-au plîns de mine... Ia, numai cu maica Evlampia desăgăriţa din Văratic am avut şi eu odată oleacă de clenciu: că oriunde mergea, avea obiceiu să-şi lege

vaca dinapoia căruței, pentru schivirnisală, ca să aibă lăptișor la drum; și cu asta-mi aducea mare supărare: pentru că vaca, ca vaca, îmi irosea ogrinjii din căruță, ba cîteodată rupea leuca, ba la deal se smucea, de era într-un rînd cît pe ce să-mi gîtuiască iepușoarele." Etc.

Cînd trece pe lîngă un sat, moș Nichifor vorbește automat:

„— Doamne, jupîneșică, Doamne! Vezi satul ista mare și frumos? Se chiamă Grumăzești. De-aș avè eu atîția gonitori în ocol și d-ta [atîția] băieți cîți cazaci, căpcîni și alte lifte spurcate au căzut morți aici din vreme în vreme, bine-ar mai fi de noi!"

De aci, prin adiacență, moșul trece la o altă considerație, care-i stă pe suflet și pe care o face infinitiv:

„— Asemene și eu gonitori, jupîneșică... că de băieți nu mai trag nădejde, pentru că baba mea e o sterpătură; n-a fost harnică să-mi facă nici unul; nu i-ar muri mulți înainte, să-i moară! De-oiu pune eu mînile pe piept, are să rămîie căruța asta de haimana și iepușoarele de izbeliște!"

Considerațiile asupra sterilității țin o bucată de timp, apoi, sfîrșindu-se, harabagiul cade mecanic în altă asociație:

„— ...Ptru! ciii!... Da' bună bucată am mers. Doamne! cum se ie omul la drum cu vorba și cînd se trezește, cine știe unde au ajuns; bun lucru a mai lăsat Dumnezeu sfîntul și tovărășia asta! Hi!!! zmăoaicele tatei, îndemnați înainte! Iaca și codrul Grumăzeștilor, grija negustorilor și spaima ciocoilor. Hei! jupîneșică, de-ar avè codrul ista gură să spuie cîte a văzut, cumplită pătăranie ne-ar mai auzi urechile; știu că am avè ce asculta!"

Malca se sperie, firește, moșul vorbește de lup, Malca se încleștează de gîtul harabagiului. Umorul nu iese din întîmplarea însăși, ci din sentimentul neted pe care-l avem că asta e gluma tipică a lui moș Nichifor, repetată, cu orice femeie fricoasă, în dreptul Grumăzeștilor. Nefiind vorba de stări complexe, unice, nici nu se poate lăuda observația ca excepțională. În schimb, darul de a auzi frazele cele mai tipice, de savoarea cea mai condensată, e genial:

„— ...Ho... pa! zice moșul ajutînd pe Malca să se dea jos din căruță. Ia acum te văd și eu că ești voinică; așa mi-i drag să fie omul: fătat, nu ouat!"

Cînd vrea să-și exprime sentimentele sublime, harabagiul, neavînd mijloace verbale, recurge tot la o exclamație uniformă, dar exactitatea ei este de neuitat:

„— ...'Tă-vă pustia, privighetori, să vă bată, că știu că vă drăgostiți bine!"

Lui moş Nichifor Coţcariul i se întîmplă un accident. Din punct de vedere epic, el ar trebui să ia o atitudine nouă. Harabagiul rămîne liniştit şi cade în alte expresii ciclice, pentru că şi accidentele lui sînt repetabile, previzibile. În mecanica vieţii căruţaşului intră şi nedregerea căruţei, ca s-o poată cîrpi la drum, cu comentarii mereu aceleaşi. Deci ceea ce urmează aparţine programului de vorbire al harabagiului în cazuri prevăzute de accident.

„— Ia nu mai meni a rău, jupîneşică [hăi] — zice el acum — că doar n-am păţit eu asta numai o dată în viaţa mea. Pînă-i îmbuca d-ta ceva şi iepele iestea şi-or şterge gura c-oleacă de coşolină, eu am şi pus capătul."

Moş Nichifor nu găseşte însă frînghia pe care baba era îndatorată a i-o pune totdeauna în chilna căruţei. Accidentul e nou, ocările moşului sînt însă tot de natura formulelor. Reiese limpede că pentru el baba e de vină de orice încurcătură :

„— Iacă, jupîneşică dragă, cum învaţă nevoia pe om ce să facă... cu moş Nichifor ţuţuianul nu piere nimene la drum. De-acum, numai să te ţii bine de carîmbi şi de speteze, că am să mîn iepele iestea de au să scapere fugind. D'a' să ştii d-ta că babei mele n-are să-i fie moale, cînd m-oiu întoarce acasă. Am s-o ieu de cînepa dracului şi am s-o învăţ eu cum trebuie să caute altădată de barbat ; că femeia nebătută e ca moara neferecată."

Cam aşa vorbeşte moş Nichifor cu Malca. În cele din urmă, după un popas în pădure, ajung în Piatra. Harabagiul şi-a deşertat toate cuvintele sale tipice şi a luat toate atitudinile lui automate. Figura lui este pe deplin întocmită, şi acum, după definirea temei, nu ar mai fi loc decît pentru oarecare variaţiuni. Este multă viaţă în această nuvelă, dar ea nu vine nici din complexitate, nici, cu atît mai puţin, din limba scriitorului (deşi limba lui Nichifor Coţcariul este de o miraculoasă autenticitate), ci dintr-un dar de comediograf, care surprinde automatismul verbal al eroilor. De aceeaşi natură este şi „observaţia" lui Caragiale :

„— Mă, Costică!... ştii tu la cine ne-am gîndit noi toţi trei adineaori ?... de cine am vorbit noi acuma pînă să intri tu ?

— De cine ?

— De tine.

— Ei, aş !

— Zău, de tine.

— Parol ?

— Parol !

— C-eşt' copil ?"

Problema stilului se poate pune aici, dar cu totul în alt înțeles decît în acela pe care-l dau azi esteticienii acestui cuvînt. Prin stil se înțelege azi un anume lustru și o anume frumusețe obiectivă a frazei, o însușire formală adăugată. Așa fiind, se poate gîndi îndreptarea stilului unui autor cu conținut profund, dar cu formă neîngrijită. Creșterea producției de romane a aruncat problema stilului în afara preocupărilor scriitorilor. Romancierul vede oamenii în marile lor gesturi vitale, unde culoarea cuvintelor are prea puțină importanță. El însuși este inexistent ca personaj din roman, romanul fiind o operă care nu se spune, ci se citește, sau mai bine zis se vede. Prozatorii mai vechi aveau toți stil, fiindcă ei erau de fapt povestitori care se lăsau ascultați. Observația lor se oprea, cum am văzut, la aspectul mecanic al sufletului, la caracterele de speță. Aci vorbirea e o notă caracteristică. Stilul lui Creangă și al lui Caragiale, departe de a fi o sforțare caligrafică, nu e decît o observație. Stilul nu e al scriitorilor, ci al eroilor, compunerile avînd de altfel o puternică structură dialogică. O critică pur formală a lui Creangă sau a lui Caragiale este fără noimă, pentru că forma vorbirii eroilor este chiar conținutul lor. Singura critică legitimă este aceea a autenticității. Dacă socotim că Creangă e un creator care însă scrie și frumos și extirpăm experimental vocabularul, băgăm de seamă numaidecît că dispare și conținutul. O frază ca aceasta :

„— Ia nu mai trage a rău, domnișoară, că s-a mai întîmplat. Pînă mănînci dumneata ceva și dau cailor niște ovăz, am dres stricăciunea !"

este o banalitate. Cu totul altă valoare de conținut are redacțiunea originală :

„— Ia nu mai meni a rău, jupîneșică [hăi], că doar n-am pățit eu numai o dată asta în viața mea. Pînă-i îmbuca d-ta ceva și iepele iestea și-or șterge gura c-oleacă de coșolină, eu am și pus capătul".

Dar dacă dintr-o concepție caligrafică a stilului am încerca să înfrumusețăm această versiune, am căpăta o frază burlescă :

„— A...ra, d-apoi ia nu mai meni a rău, jupîneșică hăi, că doar, slava Domnului, n-am pățit eu pățărania asta numai o dată în viața mea !" etc.

Este învederat că vorbirea lui moș Nichifor este unica posibilă și nu e un produs al simțului de frumos formal, ci al unei corecte observații auditive. Mulți s-au încercat, după Creangă, printr-o falsă înțelegere estetică, să fabrice culori verbale ; efectul a fost totdeauna detestabil. Misterul lui Creangă nu e nici graiul bogat,

nici stilul, ci talentul literar de a caracteriza oamenii după modul lor verbal. Acelaşi era, cu alt mediu, talentul lui Caragiale.

Cine caută a preţui *Amintirile* pe de o parte pentru frumuseţea limbii, pe de alta pentru puterea de creaţie de tipuri dovedeşte că nu le înţelege. Observaţia substanţială este exactă în *Amintiri*, dar cu totul superficială. Se poate vorbi de un suflet al Smarandei? Această eroină spune cîteva ocări obişnuite la ţară şi atît. Îi lipseşte desfăşurarea psihologică trebuitoare spre a trăi ca o creaţie de adîncime. Dar este adevărat că în totalitatea lor *Amintirile* respiră autenticitatea, ceea ce însă n-ar fi de ajuns ca să avem o operă literară. Despre stil nu se poate iarăşi vorbi, căci *Amintirile* nu sînt scrise, ci spuse, problema stilului reducîndu-se şi ea la o chestiune de autenticitate. În fond, ca şi în cazul *Poveştilor*, avem de-a face cu compuneri de ordin dramatic ori de povestitor ceea ce este foarte înrudit. Este un personaj, autorul, care stă în faţa noastră, gesticulează şi vorbeşte. Ceea ce spune el nu e valabil prin conţinutul obiectiv, ci prin cel subiectiv. Povestitorul, prin judecăţile asupra lumii dinafară, se caracterizează obiectiv numai pe sine. Mai sînt în *Amintiri* şi alţi eroi care vorbesc şi care se definesc prin cuvînt după legile teatrului. Aceste personaje sînt jucate tot de povestitor, încît în rolul lor intră conţinutul obiectiv, dar şi interpretarea de actor a povestitorului, care e o notă din conţinutul subiectului însuşi. Cu alte cuvinte, totul este în cele din urmă un lung monolog, valabil prin cît exprimă dramatic din sufletul vorbitorului. Nici Creangă, nici Caragiale şi nici povestitorii în genere nu sînt autori epici, cum se crede de obicei. Însuşirea lor specială este „hazul", „farmecul", care nu sînt decît forme de exteriorizare prin cuvînt a autorului însuşi. De aceea, orice criterii valabile în proză, ca adîncirea caracterelor, obiectivitatea, realismul spaţial, sînt aci fără rost. Obiectivitatea, condiţia esenţială a prozei, lipseşte din *Amintiri*. Ele încep astfel:

„Stau cîteodată şi-mi aduc aminte ce vremi şi ce oameni mai erau în părţile noastre, pe cînd începusem şi eu, drăgăliţă Doamne, a mă ridica băieţaş la casa părinţilor mei, în satul Humuleşti, din tîrg drept peste apa Neamţului; sat mare şi vesel, împărţit în trei părţi, care se ţin tot de una: Vatra-Satului, Delenii şi Bejenii. Ş-apoi Humuleştii şi pe vremea aceea nu erau numai aşa, un sat de oameni fără căpătîi, ci sat vechiu răzăşesc, întemeiet în toată puterea cuvîntului: cu gospodari tot unul şi unul; cu flăcăi voinici şi fete mîndre, care ştiau a învîrti şi hora, dar şi su-

veica, de vuia satul de vatale în toate părţile; cu biserică frumoasă şi nişte preoţi şi dascăli şi poporeni ca aceia, de făceau mare cinste satului lor."

Sau:

„Nu ştiu alţii cum sînt, dar eu, cînd mă gîndesc la locul naşterii mele, la casa părintească din Humuleşti, la stîlpul hornului, unde lega mama şfară cu motocei la capăt, de crăpau mîţele jucîndu-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă ţineam cînd începusem a merge copăcel, la cuptiorul pe care mă ascundeam, cînd ne jucam noi băieţii de-a mijoarca, şi la alte jocuri şi jucării pline de hazul şi farmecul copilăresc, parcă-mi saltă şi acum inima de bucurie! Şi, Doamne, frumos era pe atunci..."

Sau, în sfîrşit:

„— Nu mi-ar fi ciudă încaltea, cînd ai fi şi tu ceva şi de te miri unde, îmi zice cugetul meu; dar aşa, un boţ cu ochi ce te găseşti, o bucată de humă însufleţită din sat de la noi şi nu te lasă inima să taci; asurzeşti lumea cu ţărăniile tale!

— Nu mă lasă, vezi bine, cugete, căci şi eu sînt om din doi oameni; şi satul Humuleştii în care m-am trezit nu-i un sat lăturalnic, mocnit şi lipsit de priveliştea lumii, ca alte sate; şi locurile care încunjură satul nostru încă-s vrednice de amintire: Din sus de Humuleşti vin Vînătorii-Neamţului, cu sămînţă de oameni de aceia care s-au hărţuit odinioară cu Sobietzki, craiul polonilor." Etc.

Deci la începutul fiecărei *Amintiri* Creangă vrea să descrie satul, casa părintească, mediul în sfîrşit. Descripţia este însă foarte săracă, mai mult o definiţie: „sat mare şi vesel", sat „în toată puterea cuvîntului", „biserică frumoasă". Doar vuirea satului de vătale aruncă o sugestie de activitate rurală. Pentru atîta sărăcie de note, expresia lui Creangă este umflată, şi totuşi, tocmai acea inutilitate verbală este conţinutul. Aci nu e vorba nici de Humuleşti, nici de biserica din sat, ci de eroul principal al acestei compuneri dramatice, care-şi începe monologul, „Drăgăliţă Doamne", „nu ştiu alţii cum sînt, dar eu...", „parcă-mi saltă şi acum inima de bucurie", „Doamne, frumos era pe atunci..." sînt un soi de efuziuni lirice, care formează nota verbală a personajului, stilul lui substanţial. Eroul-actor se caracterizează singur. Conţinutul obiectiv neavînd decît o însemnătate secundară, este greu din punct de vedere critic de a justifica valoarea scrierii. Nu se poate măsura monologul nici cu legile teatrului, fiindcă din teatru este numai gestul verbal, lipsind însă acţiunea propriu-zisă. Un povestitor se impune practic doar prin realizarea hazului său, con-

trolat de generații felurite, ca și talentul unui actor. În cele din urmă, farmecul lui Creangă se dovedește inanalizabil, ca și farmecul poeziei eminesciene, unde nici ideea în sine, nici muzica în sine nu explică nimic. Singura metodă de convingere a criticului rămîne izolarea locurilor mai caracteristice și citarea lor, și cel mult explicarea, adică desfășurarea conștientă a elementelor. Tot textul *Amintirilor* este distribuit monologic și dialogic la povestitor ca erou subiectiv și la personaje ca eroi obiectivi, jucați însă de povestitorul însuși. Sînt mai valoroase părțile cu o umoare verbală mai vie, mai învederată. Deosebire de structură nu există.

Ni se înfățișează, bunăoară, un erou. „Și părintele Ioan de sub deal, Doamne, ce om vrednic și cu bunătate mai era!" E mai mult o efuziune decît o caracterizare. Personajul nu trăiește plastic. Dar hazul monologic al lui Creangă este real. Iată școala: „În altă zi ne trezim că iar vine părintele la școală cu moș Fotea, cojocarul satului, care ne aduce dar de școală nouă un drăguț de biciușor de curele, împletit frumos" etc. Linia descripției e ștearsă și insuficientă. Elementul literar este reprezentat aici prin „drăguț de biciușor" și alte îndulciri de acestea, care ne aduc aminte că avem în fața noastră pe Creangă. Tot ce e mai indiscutabil viu aparține monologului:

„...Măi!!! s-a trecut de șagă, zic eu în gîndul meu; încă nu m-a gătit de ascultat și cîte au să mai fie! Și unde n-a început a mi se face negru pe dinaintea ochilor și a tremura de mînios... Ei, ei! acu-i acu. Ce-i de făcut, măi Nică! îmi zic eu, în mine. Și mă uitam pe furiș la ușa mîntuirii și tot scăpăram din picioare, așteptînd cu neastîmpăr să vie un lainic de școlar de afară, căci era poroncă să nu ieșim cîte doi deodată; și-mi crăpa măseaua-n gură, cînd vedeam că nu mai vine..."

Cîtă vreme ține partea socotită narativă, cu totul săracă în perceperea realității, se desfășoară de fapt monologul autorului:

„Hei, hei! cînd aud eu de popă și de Smărăndița popii, las muștele în pace și-mi ieu alte gînduri, alte măsuri; încep a mă da și la scris și la făcut cadelnița în biserică și la ținut isonul, de parcă eram băiet. Și părintele mă iè la dragoste și Smărăndița începe din cînd în cînd a mă fura cu ochiul și bădița Vasile mă pune să ascult pe alții, și altă făină se măcina acum la moară. Nic-a lui Costache cel răgușit, balcîz și răutăcios, nu mai avea stăpînire asupra mea.

Dar nu-i cum gîndeşte omul, ci-i cum vrè Domnul. Într-una din zile, şi chiar în ziua de Sfîntul Foca, scoate vornicul din sat pe oameni la o clacă de dres drumul..."

„Ei, ei! pe bădiţa Vasile l-am pierdut; s-a dus unde i-a fost scris..."

„Şi, după cum am cinste a vă spune, multă vorbă s-a făcut între tata şi mama pentru mine, pînă ce a venit în vara aceea pe la august şi cinstita holeră de la '48 şi a început a secera prin Humuleşti în dreapta şi în stînga, de se auzea numai chiu şi vai în toate părţile..."

„Căci trebuie să vă spun că la Humuleşti torc şi fetele şi băieţii, şi femeile şi bărbaţii..."

„Şi iaca aşa cu cireşele; s-a împlinit vorba mamei, sărmana, iute şi degrabă: Că Dumnezeu n-ajută celui care umblă cu furtişag. Însă ce ţi-i bună pocăinţa după moarte? D-apoi ruşinea mea unde-o pui? Mai pasă de dă ochi cu mătuşa Mărioara, cu moş Vasile, cu văru Ion, şi chiar cu băieţii şi fetele din sat; mai ales, duminica, la biserică, la horă unde-i frumos de privit, şi pe la scăldat, în Cièrul Cucului, unde era băteliştea flăcăilor şi a fetelor, doriţi unii de alţii toată săptămîna de pe la lucru!

Mă rog, mi se dusese buhul despre pozna ce făcusem..."

„Însă ce-i de făcut?... s-a trece ea şi asta; obraz de scoarţă, şi las-o moartă-n păpuşoi, ca multe altele ce mi s-au întîmplat în viaţă... nu aşa, într-un an-doi şi deodată; ci în mai mulţi ani şi pe rînd ca la moară..."

„În sfîrşit, ce mai atîta vorbă pentru nimica toată? Ia am fost şi eu, în lumea asta, un boţ cu ochi, o bucată de humă însufleţită, din Humuleşti, care nici frumos pînă la douăzeci de ani, nici cuminte pînă la treizeci şi nici bogat pînă la patruzeci nu m-am făcut. Dar şi sărac aşa ca în anul acesta, ca în anul trecut şi ca de cînd sînt, niciodată n-am fost!..."

„Dar ce-mi bat eu capul cu craii şi cu împăraţii, şi nu-mi caut de copilăria petrecută în Humuleşti şi de nevoile mele? Aşa era cu cale să fac de la început; dar am ţinut să arăt că humuleştenii nu-s trăiţi ca în bîrlogul ursului, ci au fericirea de a vedea lumea de toată mîna..."

„Ei, ei! toate bune şi frumoase la vremea lor; dar de-acum trebuie să ne mai punem şi cîte pe-oleacă de carte, căci mîne-poimîne vine vacanţia de Crăciun..."

„Multe sînt de făcut şi puţine de vorbit, dacă ai cu cine te-nţelege..."

„În sfîrşit, ca să nu-mi uit vorba, toată noaptea cea dinainte de plecare, pînă s-au revărsat zorile, m-am frămîntat cu gîndul fel şi chip..."

„Şi, scurtă vorbă, ne adunăm..."

„...Şi cum ieşim în şleah, părerea noastră de bine; întîlnim cîţiva oameni cu nişte cară cu draniţă, mergînd spre Iaşi; ne întovărăşim cu dînşii, de frica lăieşilor din Ruginoasa, şi hai, hai! hai, hai! pînă-n ziuă, iacătă-ne în Tîrgul-Frumos."

Precum se vede, nu există „proză" în *Amintirile* lui Creangă. Partea naratorului este un monolog care cuprinde foarte puţină observaţie şi mai mult judecăţi despre lucruri şi exclamaţii. Această parte este expresia autorului însuşi, şi ea trebuie interpretată, spusă cu glas tare, ca orice compunere făcută să fie auzită. Acesta este motivul pentru care, conştient sau nu, Creangă citea tare şi suna mereu frazele. El concepea compunerile sale scenic. Monologul lui Creangă este autentic atît timp cît se supune economiei teatrale, exprimînd cu maxima condensare, prin stilul verbal, pe eroul subiectiv. Cîteodată însă, rău inspirat, povestitorul rupe echilibrul. Fie că el însuşi nu-şi dă seama explicit în ce constă darul său şi scrie după o impulsiune cu totul empirică, fie că inspiraţia îi este tulburată la un moment dat de intenţii „culte", Creangă uită cîteodată să-şi joace monologul şi-l preface în altceva, care e din cîmpul prozei sau al oratoriei. De pildă, sentimentalismele despre mamă şi toate consideraţiile filozofice asupra trecerii vremii fiind ieşite din cultura povestitorului, cîtă era, fără vreo necesitate de expresie a personalităţii, sînt de cel mai prost gust:

„Aşa era mama în vremea copilăriei mele, plină de minunăţii, pe cît mi-aduc aminte; şi-mi aduc bine aminte, căci braţele ei m-au legănat, cînd îi sugeam ţîţa cea dulce şi mă alintam la sînu-i gîngurind şi uitîndu-mă în ochii ei cu drag!..."

(Este învederat că un sugaci nu are noţiunea de „dulce" şi nici nu poate privi, conştient de simţirea lui, pe mamă „cu drag". Acestea sînt interpretări intelectuale tardive ale povestitorului.)

„...Şi sînge din sîngele ei şi carne din carnea ei am împrumutat; şi a vorbi de la dînsa am învăţat. Iar înţelepciunea de la Dumnezeu, cînd vine vremea de a pricepe omul ce-i bine şi ce-i rău.

Dar vremea trecea cu amăgele şi eu creşteam pe nesimţite; şi tot alte gînduri îmi zburau prin cap şi alte plăceri mi se deşteptau în suflet; şi în loc de înţelepciune, mă făceam tot mai neastîmpărat, şi dorul meu era acum nemărginit; căci sprinţar şi înşelător

este gîndul omului, pe ale cărui aripi te poartă dorul necontenit şi nu te lasă în pace, pînă ce intri în mormînt!

Însă, vai de omul care se ia pe gînduri! Uite cum te trage pe furiş apa la adînc; şi din veselia cea mai mare cazi deodată în uricioasa întristare!

Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă şi nevinovată. Şi drept vorbind, acesta-i adevărul.

Ce-i pasă copilului cînd mama şi tata se gîndesc la neajunsurile vieţii, la ce poate să le aducă ziua de mîne, sau că-i frămîntă alte gînduri pline de îngrijire. Copilul încălecat pe băţul său gîndeşte că se află călare pe un cal de cei mai straşnici, pe care aleargă cu voie bună, şi-l bate cu biciul şi-l struneşte cu tot dinadinsul şi răcneşte la el din toată inima, de-ţi iè auzul; şi de cade jos, crede că l-a trîntit calul, şi pe băţ îşi descarcă mînia în toată puterea cuvîntului..."

Creangă vrea de data aceasta să exprime sentimente. Însă, deşi simţirea nu-i lipseşte, el nu-nţelege deloc tehnica muzicală a liricii. Creangă nu e în stare decît să audă pe alţii vorbind, şi în chipul acesta poate comunica indirect şi emoţiile. Stan Păţitul îşi exprimă, obiectiv, sentimentele delicate cînd zice:

„— Apoi dă, nu ştiu cum să mai zic şi eu; pesemne păcatele mi te-au scos înainte, măi Chirică. Eu gîndesc s-o pornesc pe treabă; fata-i hazulie şi m-a fărmăcat de-acum".

Aceste vorbe sînt gingaşe ca document, nu sînt poezie. Cînd Creangă vrea să-şi subiectivizeze sentimentele, le sfărîmă în concepte, le face triviale. Poeziile lui nu sînt stîngace numai formal, ci fundamental prozaice, conceptuale:

Ar fi un mare păcat
Omul leneş de-ajutat.
Ştiţi Dumnezeu ce a dat
Omului cînd l-a creat?
Membre bune-ndemînoase,
Creieri în cap de ajuns.

. . . .

Clopoţelul de la gară
A dat semnul de pornire,
Toţi în grabă alergară,
Toţi, cu toţi într-o unire...

. . . .

Azi am bani, azi am parale,
Azi de lume joc îmi bat,
În Cazin şi-n tribunale
Sunt primit şi-mbrăţişat,

Sună, sună, pungă, sună,
Că toţi joacă pe-a ta strună.

Un fel de descărcare lirică este şi profesiunea de iubire a satului din *Amintiri* IV. Ea este cel puţin naivă şi fără valoare deosebită, partea aceasta fiind acum scrisă, nu spusă :

„Dragu-mi era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare şi limpede ca cristalul, în care se oglindeşte cu mîhnire Cetatea Neamţului de-atîtea veacuri ! [Asta este la Creangă elegia romantică a ruinelor !] Dragi-mi erau tata şi mama, fraţii şi surorile şi băieţii satului, tovarăşii mei de copilărie, cu care în zile geroase de iarnă mă desfătam pe ghiaţă şi la săniuş ; iar vara, în zile frumoase de sărbători, cîntînd şi chiuind, cutreieram dumbrăvile şi luncile umbroase, prundul cu ştioalnele, ţarinile cu holdele, cîmpul cu florile şi mîndrele dealuri, de după care-mi zîmbeau zorile, în zburdalnica vîrstă a tinereţei ! Asemenea, dragi-mi erau şăzătorile, clăcile, horele şi toate petrecerile din sat, la care luam parte cu cea mai mare însufleţire !"

„Zile frumoase de sărbători", „cîmpul cu flori", „dealuri mîndre", „a lua parte cu însufleţire", nici nu se poate închipui o mai învăţătorească şi mai plată expresie a sentimentelor.

Altă dată Creangă face din monolog o dizertaţie didactică în care introduce, din experienţa lui literară, şi convorbirea cu duhul său, după exemplul lui Gr. Alecsandrescu :

„— Nu mi-ar fi ciudă încaltea, cînd ai fi şi tu ceva şi de te miri unde, îmi zice cugetul meu ; dar aşa, un boţ cu ochi ce te găseşti, o bucată de humă însufleţită din sat de la noi, şi nu te lasă inima să taci ; asurzeşti lumea cu ţărăniile tale !

— Nu mă lasă, vezi bine, cugete, căci şi eu sînt om din doi oameni ; şi satul Humuleştii în care m-am trezit nu-i un sat lăturalnic..."

„Înspre apus-miazăzi, vin mănăstirile : Agapia cea tăinuită de lume ; Văraticul, unde şi-a petrecut viaţa Brîncoveanca cea bogată şi milostivă, şi satele Filioara, hăţaşul căprioarelor cu sprincene scăpate din mănăstire, Bălţăteştii cei plini de salamură, şi Ceahlăieştii, Topoliţa şi Ocea, care alungă cioara cu perja-n gură tocmai dincolo peste hotar ; iar spre Crivăţ, peste Ozană, vine Tîrgul-Neamţului, cu mahalalele : Pometea de sub dealul Cociorva, unde la toată casa este livadă mare ; Ţuţuienii veniţi din Ardeal, care mănîncă slănină rîncedă, se ţin de coada oilor, lucrează lînă şi sînt vestiţi pentru teascurile de făcut oloiu ; şi Condrenii cu morile de pe Nemţişor şi piuăle de făcut sumani. Iar deasupra Condrenilor, pe vîrful unui deal nalt şi plin de tihărăi, se află

vestita Cetatea Neamţului, îngrădită cu pustiu, acoperită cu fulger, locuită vara de vitele fugărite de strechie şi străjuită de ceucele şi vindereii, care au găsit-o bună de făcut cuiburi într-însa... Dar asta nu mă priveşte pe mine, băiet din Humuleşti. Eu am altă treabă de făcut; vreau să-mi dau samă despre satul nostru, despre copilăria petrecută în el şi atîta-i tot.

Cîţi domnitori şi mitropoliţi s-au rînduit la scaunul Moldovei, de cînd e ţara asta, au trebuit să treacă măcar o dată prin Humuleşti spre mănăstiri. Apoi unde pui cealaltă lume care s-a purtat prin satul nostru, şi tot lume mai mult bogată şi aleasă; mă rog, la Mănăstirea Neamţului: icoană făcătoare de minuni, casă de nebuni, hram de Ispas şi iarmaroc în tîrg, tot atunci..." etc.

Toate acestea sînt scrise bine şi cu oarecare duh pe alocuri; nu mai puţin, Creangă amestecă acum arta povestitului cu îndeletnicirea lui de autor didactic. El nu ştie să descrie, nu vede pictural, nu poate desprinde din privelişti o stare, într-un cuvînt, nu are sentimentul naturii. Este interesant că nici Caragiale, tip auditiv dramaturgic, nu-l avea. Ceea ce găseşte cu cale Creangă să adauge numelor proprii în chip de culoare sînt nişte abstracţii-definiţii: „Ocea, care alungă cioara", „Ţuţuienii, veniţi din Ardeal", „Cetatea Neamţului, îngrădită cu pustiu, acoperită cu fulger". Peste această sărăcie, povestitorul aruncă un umor silnic, fiindcă materia nu-l cere, tumefiat cu expresii sfătoase nelalocul lor, ca: „Eu am altă treabă de făcut", „apoi, unde pui...", „mă rog", „lume, lume şi iar lume".

Cînd însă Creangă pune pe alţii să vorbească, notaţia dialogului este magistrală şi totdeauna fără greş. În acest unic înţeles teatral, Creangă observă şi creează. Eroii lui se pot împărţi nu după caracterul interior, moral, puţin desfăşurat, ci după debitul verbal: vorbitorii sînt molateci, ori plini de reticenţă, ori gîlgîitori şi muşcători. Femeile fac parte din categoria ultimă, şi Creangă le pune să vorbească cu o voluptate extraordinară a invectivei dialectale. Iat-o pe Smaranda:

„— Sărmane omule! dacă nu ştii boabă de carte, cum ai să mă înţelegi? Cînd tragi sorocoveţii la musteaţă, de ce nu te olicăeşti atîta? Petre Todosiicăi, crîşmariul nostru, aşă-i că ţi-a mîncat nouă sute de lei? Vasile Roibu din Bejeni, mai pe-atîţia, şi alţii cîţi? Ruştei lui Valică şi Măriucăi lui Onofreiu, găseşti să le dai şi să le răsdai? Ştiu eu; să nu crezi că doarme Smaranda, dormire-ai somnul de veci să dormi! Şi pentru băiet n-ai de unde da? Măi omule, măi! Ai să te duci în fundul iadului şi n-are să aibă cine te scoate, dacă nu te-i sili să-ţi faci un băiet popă. De

spovădanie fugi ca dracul de tămîie. La biserică mergi din Paşti în Paşti. Aşa cauţi tu de suflet ?..."

„— Încă te uiţi la ei, bărbate... şi li dai paièle! aşă-i? Ha, ha! bine v-au mai făcut, pughibale spurcate ce sînteţi! Că nici o lighioaie nu se poate aciua pe lîngă casă, de răul vostru..."

„— Scoală, duglişule, înainte de răsăritul soarelui; iar vrei să te pupe cucul arminesc... ?..."

„— Îi veni tu acasă, coropcarule, dacă te-a răzbi foamea, ş-apoi atunci vom avè altă vorbă..."

„— Degeaba te mai sclifoseşti, Ioane... La mine nu se trec acestea... Pare-mi-se că ştii tu moarea mea... Să nu mă faci ia acuş să ieu culeşerul din ocniţă şi să te desmierd cît eşti de mare!"

Iat-o şi pe mătuşa Mărioara:

„— Dar bine, ghiavole, aici ţi-i scăldatul?... scoboară-te jos, tălharule, că te-oiu învăţa eu!"

Bărbaţii au, dimpotrivă, vorba apăsată, moale, bunăoară cu o intonaţie uşoară de dispreţ pentru muiere, ca a lui Ştefan a Petrei:

„— Doamne, măi femeie, Doamne, multă minte-ţi mai trebuie..."

„— Ian taci, măi femeie, că biserica-i în inima omului..."

„— ...Poi dă, măi femeie, tot eşti tu bisericoasă, de s-a dus vestea; încaltea ţ-au făcut şi băieţii biserică aici pe loc, după cheful tău, macar că-ţi întră biserica în casă de departe ce-i... De-amu puneţi-vă pe făcut privigheri de toată noaptea şi parascovenii cîte vă place, măi băieţi, dacă vi-i voia să vă deie mă-ta în toate zilele numai colaci de cei unşi cu miere de la Patruzeci de sfinţi şi colivă cu miez de nucă."

Bătrînii sînt venerabili ori mehenghi. Venerabil este părintele Ioan, cel cu vorba moale:

„— Aiştea-s mînzii popii, fiiule. Nişte zile mari ca aceste le aşteaptă şi ei cu mare bucurie tot anul. Gătitu-le-aţi ceva bob fiert, găluşte, [turte cu julfă] şi vărzare?"

David Creangă are graiul blajin:

„— Las', măi Ştefane şi Smărănducă, nu vă mai îngrijiţi atîta, că azi e duminică, mîne luni şi zi de tîrg, dar marţi, de-om ajunge cu sănătate, am să ieu nepotul cu mine şi am să-l duc la Broşteni..."

Mehenghiu, cu vorba şireată e moşul din iarmaroc care face scăpată pupăza. Caracterizarea lui se face cu mijloace numai din tehnica comediei:

„— De vînzare ţi-e găinuşa ceea, măi băiete?

— De vînzare, moşule!

— Şi cît cei pe dînsa?

— Cît crezi şi dumneta că face!

— Ia ad-o-ncoace la moșul, s-o drămăluiască!"

De același soi este moș Bodrîngă, destăinuit în cîteva cuvinte:

„— Așa e tineritul ista, bată-l să-l bată..."

Cele mai vii pagini din *Amintiri* sînt scene de comedie.

Cîteva crîmpeie de dialog luate de ici și de colo, și am intuit toată firea persoanelor și atmosfera:

„— Cît cei pe car, bade? [...]

— Trei husăși, dascăle.

— Ce spui, bădișorule; pentru un braț de lemne? Da'că le duc în spate pe toate odată pîn-acasă.

— Dacă le-i duce, dascăle, ți le dau degeaba.

— Zău, nu șuguești, bade?

— Nici o șagă, dascăle; să vedem cum le-i duce, și halal să-ți fie!..."

„— Ce este gramatica română, este... ce este, este [...].

— Nu așa, măi Trăsne!

— Dar cum?

— Nu mai zice română, și spune numai răspunsul; ce ai cu întrebarea? [...]

— Mai lasă-mă oleacă... și cînd te-oiu striga, să vii iar să mă asculți; și de n-oiu ști nici atunci, apoi dracul să mă ieie!..."

„— Ia ascultă, dascăle Mogoroge, nu te prea întrece cu vorba, că nu-ți șede bine. Pe cine faci cîrpaciu? După ce-ai purtat ciubotele atîta amar de vreme, umblînd toată ziua în podgheazuri și le-ai scrombăit pe la jocuri și prin toate corhanele și coclaurile, acum ai vrea să-ți dau și banii înapoi, ori să-ți fac în loc altele nouă? Dar știi că ești ajuns de cap! Nu ți-e destul că m-ai amețit puindu-ți sfîrloagele pe calup, trăgîndu-le la șan și ungîndu-le aici pe cuptior, la nasul meu, în toate diminețile? Ba de cîte ori mi-ai pus și poște la picioare; și eu, ca omul cel bun, tot am tăcut și ți-am răbdat. Îmi pare rău că ești gros de obraz! Ei, las'! că te-oi sluji eu, de-acum, dacă ți-i vorba de-așa!

— Ce spui, cîrpaciule...; și tu mă mogorogești? D-apoi numa-n ciubotele tale am stat eu, bicisnicule? Încă te obrăznicești? Acuș te-oi otînji cu ceva de nu te-i putè hrăni în toată viața!

— Pînă ce mi-i otînji... eu acuș te cinătuiesc frumușel cu dichiciul; înțeles-ai?..."

„— Moșule, iè sama de ține bine telegarii ceia, să nu ieie vînt; că Iașul ista-i mare, și Doamne ferește, să nu faci vro primejdie!... [...]

— ...I-auzi măi! Dac-ar ști el, chiolhănosul și ticăitul, de unde-am pornit astă-noapte, ș-ar strînge lioarba acasă; n-ar mai

dîrdîi degeaba asupra căişorilor mei! Ş-apoi doar nu vin eu acu întîiaşi dată la Iaşi, să-mi deie povăţ unul ca dînsul ce rînduială trebuie să păzesc. Patruzecile mîne-sa de golan! Dacă n-a stat oleacă, să-l învăţ eu a mai lua de altădată drumeţii în rîs!"

Gesturile eroilor sînt incluse în vorbirea lor. Scrierea nu are ordine istorico-narativă, ci numai una actuală, dramatică, şi oricînd un bun actor o poate interpreta. Dacă Creangă ar fi făcut „piesa ţărănească" pe care o plănuia cîndva, ar fi izbutit fără îndoială. Ceea ce a început a compune, *Dragoste chioară şi amor ghebos*, nu arată a fi trebuit să iasă numaidecît rău; povestitorul are numai vina de a alege mediul de mahala. Tot talentul lui Creangă stă în a auzi bine vorbirea ţărănească vie. Dar limba de la oraş el n-o aude cum trebuie şi, ca atare, n-ar fi fost în stare să intuiască nici gesturile corespunzătoare cuvintelor, şi comedia ar fi rămas vulgară şi lipsită de un adevărat conţinut.

1938

Ion Creangă (Viaţa şi opera), ediţie nouă, revăzută. Editura pentru literatură, 1964, pp. 293—347.

CONST. CIOPRAGA

EXPRESIVITATEA LUI CREANGĂ

I

Pe la sfîrşitul veacului trecut, autorul *Amintirilor* nu reprezenta, orice s-ar spune, un nume de circulaţie curentă. Un memorialist ieşean vedea în el, privindu-l cu rezerve, „un talent primitiv". Istoria literară nu-l înregistra decît marginal. Clasicizarea lui avea să fie înfăptuită nu de către generaţia imediat următoare, ci de către o alta: a lui Sadoveanu, Agîrbiceanu, Galaction. Tipărit şi retipărit în mai multe ediţii, Creangă-artistul se întorcea prestigios acolo de unde plecase — în popor. Scînteierea observaţiei, rîsul elocvent, robusteţea internă a frazei se încorporau fondului permanent al literaturii naţionale, dîndu-i totodată o nouă dimensiune universală. Legat prin toate fibrele de sufletul popular, Creangă convine şi momentelor de flux şi clipei de tristeţe. Vitalitatea, jovialitatea, linia simplă sînt ale tuturor timpurilor. Creangă nu are vîrstă.

Şi totuşi, opera lui e restrînsă: cîteva sute de pagini, dintre care amintirile ocupă cîteva zeci. Nu volumul, ci calitatea artei îi asigură monumentalitatea. Rabelais (cu care a fost asemuit) n-a lăsat o operă mult mai amplă. În paginile lui Creangă sînt trase esenţele, expresivitatea incomparabilă fiind o sinteză a mijloacelor orale. Principiile esteticii savante sînt ignorate cu dezinvoltură; pulsează însă ritmul vorbirii moldoveneşti din epocă. Definit succint, Creangă e un scriitor ţăran, dar un ţăran ce nu poate fi confundat. Toţi ţăranii de lîngă Munţii Neamţului folosesc aceleaşi cuvinte, aceleaşi expresii consacrate; nici unul nu-l egalează. În scrisul lui de aspect nescriptic se vede meşterul cu un infailibil simţ al măsurii, ştiind să imprime unui gest mişcarea unică, unei exclamaţii ceva ce-i aparţine în exclusivitate. Deşi *lucrat* cu grijă, scrisul lui pare spontan, natural ca însăşi viaţa. Liniştea lucidă a clasicilor mai vechi îi lipseşte, însă cadenţa lui se bazează pe simetrie, verva modelîndu-se, luînd o respiraţie

geometrică. Interesul frazei ține de utilizarea formelor cotidiene, însă în elementaritatea aparentă valorile umile se organizează într-o orchestrație seducătoare. Un artist cum a fost Creangă, expresie a geniului popular, trebuia să apară cu necesitate. Nu ne putem imagina proza românească fără opera sa.

Din cele trei dimensiuni ale timpului, Creangă s-a oprit cu insistență asupra trecutului, propria biografie devenind sursă pentru literatură. Se poate spune că și poveștile se integrează într-o măsură aceleiași biografii personale, legîndu-se intim de ambianța copilăriei și întregind conturul fanteziei țărănești. L-a interesat, firește, și prezentul, pe care l-a văzut cu inteligență critică. Nu i-a fost indiferent orașul; trăind totuși în Iași, a rămas pentru totdeauna la modul de a gîndi al ruralilor. Participînd la viața literară ieșeană, nu și-a compus o fizionomie de scriitor; obiectul artei, creația, nu l-a posedat. N-a aspirat să-și depășească prin scris (cel puțin moral) condiția de modest slujbaș al școlii. Față de propria literatură a avut o atitudine lipsită de sentimentul proprietății, comparabilă cu aceea a producătorilor de folclor.

De ce a scris totuși Creangă? Răspunsul e simplu: pentru că avea ceva de spus. Îndemnul lui Eminescu a fost un factor favorizant. Creangă trebuia să acționeze nu în spiritul unei mecanice oarbe, ci ca depozitar al tezaurului transmis de înaintași ce n-au cunoscut alfabetul. Știința lui moștenită este uluitoare. El știe de toate, are o filozofie în fața lucrurilor, stăpînește o limbă în care s-au depus roadele veacurilor. În aluviunile sensibilității populare putea găsi tot ce-i era de trebuință pentru a comunica, cel dintîi din neamul lui, întîmplări și observații aparținînd tuturor. În scrisul lui totul e „direct și franc", neputîndu-se depista nici o „influență literară", nici românească, nici străină. Dacă substanța operei trebuie raportată necontenit la fondul popular, dicțiunea îi aparține, de aceea un traducător avizat găsea, pe drept, că „a traduce o operă al cărei farmec principal stă în stil și culoare" e o „întreprindere îndrăzneață" [1].

Captivantele amintiri sînt în fond niște *anecdota varia* [2], juxtapunere de momente, de comentarii și reflecții. Totul e spus cu naturalețe, într-o succesiune ce lasă libertate deplină capriciilor memoriei. Plăcîndu-i să mimeze pe alții, să parodieze, să refacă întîmplări, Creangă ajunge la dialog și joacă de unul singur diverse roluri. Exagerînd trăsăturile, rîzînd de parteneri, el practică

[1] Yves Auger, cuvîntul preliminar la *Souvenirs d'enfance*, Didier, 1947, p. 7, 10.
[2] Povestiri, întîmplări diferite (lat.).

un fel de polemică disimulată, încît *„dondăneala"* devine o modalitate de reprezentare mai vie. Prin tendința amplificării dimensiunilor, Creangă e un tarasconez de lîngă Munții Neamțului, bonom și complice. Sub alt cer decît acela al Provenței, el se comportă în felul expansivului Daudet, care, după propria-i caracterizare, făcea *littérature debout*, proză *în picioare*, gesticulată, nebunatică, spontană, cu un aer de tinerețe, de viață și de adevăr.

Tehnica lui Creangă e aceea a unui narator care se adresează întotdeauna unor auditori, încît oralitatea sare în ochi. Scriind, Creangă nu-și uită interlocutorii imaginari, le subliniază prezența, îi cultivă oarecum, solicitîndu-le participarea. „Și, după cum am cinstea a vă spune" — li se destăinuie el reverențios. Sau : „mi-aduc aminte ca acum" ; ori : „nu-mi aduc aminte". Pe primul plan stă anecdota, urmată de comentariul etic, social sau psihologic. Practicat sistematic, devenit procedeu, comentariul nu e decît un derivat al expunerii. Impresia de sărăcie de la casa Irinucăi tinde să se concretizeze într-un tablou revelator : „Cocioaba de pe malul stîng al Bistriței, bărbatul, fata și boii din pădure, un țap și două capre slabe și rîioase ce dormeau pururea în tindă era toată averea Irinucăi". În locul altei concluzii, enumerația se oprește aici, motivîndu-se graba : „Însă ce mă privește ? Mai bine să ne căutăm de ale noastre".

Firește, Creangă știe că elocința lui farmecă, totuși, pentru a nu monologa tot timpul, simte necesitatea de a se confrunta cu alții, de a obține o aprobare, de a găsi încuviințarea unor martori : „— Vă puteți închipui ce vrea să zică a te scălda în Bistrița, la Broșteni, de două ori pe zi, tocmai în postul cel mare. Și nici tu junghi, nici tu friguri, nici altă boală nu s-a lipit de noi ; dar nici de rîie n-am scăpat". Ca efect al oralității apare lunecușul stilistic, fuga de la o idee la alta, fraza ramificîndu-se neașteptat. Cînd bunicul David Creangă face elogiul școlii lui Baloș, se simte îndemnat la comparații : „Doar la Iași să fi fost așa ceva și la mănăstirea Neamțului, pe vremea lui mitropolitul Iacob, care era oleacă de cimotie cu noi, de pe Ciubuc clopotarul de la mănăstirea Neamțului, bunicul mîne-ta, Smarandă, al cărui nume stă scris și astăzi pe clopotul bisericii din Pipirig". Școala, mitropolitul și clopotarul intră aici într-o asociație destul de curioasă.

Pentru că amintirile reactualizează episoade felurite, transfigurate ca efect al distanței, se recurge la tehnica narațiunii discontinue, bazată pe fragmente. Sistematizarea ar fi contrarie scopului, deoarece specificul vîrstei e tocmai mobilitatea, iar Creangă, copil, se dovedea „vesel ca vremea cea bună și șturlubatic și co-

pilăros ca vîntul în tulburarea sa". Viziunea trebuia să fie caleidoscopică, ritmul variind, potrivit vîrstei.

Cîte o formulă de tranziție solicită atenția pentru alte isprăvi : „D-apoi cu smîntînitul oalelor, ce calamandros făceam..."

„D-apoi cu moș Chiorpec ciubotarul, megieșul nostru, ce năcaz aveam..."

„Și tocmai-mi-te ! Întocmai după cea cu cireșele, vine alta la rînd..."

Cînd își dă seama că a pierdut firul, povestitorul revine cu cîte o formulă corectiv : „Și să nu-mi uit cuvîntul" — zice el în mod obișnuit. „Dar ce-mi bat eu capul cu craii și cu împărații și nu-mi caut de copilăria petrecută în Humulești și de nevoile mele ?" — spune altădată. Poveștile avînd o acțiune strînsă, abaterile de la subiect sînt rare, totuși nu excluse. „Dar iaca ce m-am apucat de spus. Mai bine vă spuneam că turturica ajunsese la împăratul Verde" etc.

Tablouri în mișcare introduse prin cîte un „și" se succed într-o desfășurare rapidă de film. „Și ne coborîm noi și ne tot coborîm cu mare greutate pe niște povîrnișuri primejdioase, și ne încurcăm printre ciritei de brad, și caii lunecau și se duceau de-a răstăgolul, și eu cu Dumitru mergeam zgribuliți și plîngeam în pumni de frig ; și plăieșii numai icneau și-și mușcau buzele de necaz ; și omătul se pusese pe une locuri pînă la brîu și începuse a înnopta cînd am ajuns într-o înfundătură de munți". Metaforele sînt rare, epitetul de asemenea. În schimb, verbele luminează viu, clarificînd totul : „La Crăciun, cînd tăia tata porcul, și-l pîrlea, și-l opărea, și-l învălea iute cu paie, de-l înădușea, ca să se poată rade mai frumos, eu încălecam pe porc deasupra paielor, și făceam un chef de mii de lei, știind că mie are să-mi deie coada porcului s-o frig și beșica s-o umplu cu grăunțe, s-o umflu și s-o zurăiesc, după ce s-a usca ; ș-apoi vai de urechile mamei, pînă ce nu mi-o spărgea de cap".

Vitalitatea naratorului se concretizează în debitul verbal ; sensibilitatea lui pentru cadențe și ritmuri, în simetria și echilibrul părților. Fraze ample cu articulații bine marcate, construcții paratactice, asonanțe verbale conferă ansamblului relief sonor :

Și să nu credeți că nu mi-am ținut cuvîntul
de joi pînă mai de-apoi,
pentru că așa am fost eu,
răbdător și statornic în felul meu ;
și nu că mă laud, căci lauda-i față :

prin somn, nu ceream de mîncare ;
dacă mă sculam,
nu mai aşteptam să-mi deie alţii :
şi cînd era de făcut ceva treabă,
o cam răream de pe acasă.
Ş-apoi mai aveam şi alte bunuri :
cînd mă lua cineva cu răul,
puţină treabă făcea cu mine ;
cînd mă lua cu binişorul, nici atîta ;
iar cînd mă lăsa de capul meu,
făceam cîte o drăguţă de trebuşoară,
ca aceea, de nici sfînta Nastasia,
Izbăvitoarea de otravă,
nu era în stare a o desface
cu tot meşteşugul ei.

Fără a schiţa portrete fizice (acela, nereuşit, al catihetului Davidică, „flăcău de munte", fiind o excepţie), personajele amintirilor trăiesc, au consistenţă, sînt individualităţi memorabile. Părinţii, dascălii, colegii formează o galerie, definindu-se prin particularităţi de ordin psihologic şi etic. Cum sînt văzuţi toţi aceştia ? Tatăl, mai şters, cultivă toleranţa, împletind-o cu afectivitatea. Şi „cît era de ostenit, ne rădica în grindă, zicînd : Tîta mare ! şi ne săruta mereu pe fiecare". Mama, „ahotnică", neîncovoiată, îşi tot „cihăia" soţul să-şi dea copilul undeva la şcoală. Popa Oşlobanu era „om hursuz şi pîclişit", — un „ceapcîne de popă". Moşneagul care redă pupăzei libertatea e „javra dracului", Smărăndiţa popii era „o zgîtie de copilă, ageră la minte şi aşa de silitoare, de întrecea mai pe toţi băieţii şi din carte, dar şi din nebunii". Cînd e vorba de treabă, copiii lui Ştefan a Petrei „se codesc, se drîmboiesc şi se sclifosesc"... Toată arta constă în sublinierea unei singure trăsături definitorii ; această trăsătură fundamentală persistă, ne urmăreşte, ea rezumînd un caracter. Dacă latura vizuală scapă înregistrării, trăsăturile de caracter trec pe primul plan. Îngrozit de dificultăţile gramaticii, mărginitul Trăsnea „se opintea el într-o privire să răspundă bine, dar degeaba". Greoiul Oşlobanu, „cu ciubotele dintr-o vacă şi cu talpele din alta", mînca „cît şaptesprezece". Din pricina lui „Pepelea de moş Bodrîngă", cîntăreţ din fluier, catiheţii jucau „pînă ce asudau podelele şi ne sărea talpele de la ciubote cu călcîie cu tot".

Mai expresive decît figurile izolate sînt scenele de grup cu caracterizările de ansamblu. Ce atmosferă era la şcoala de catiheţi din Fălticeni ? „Unii cîntau la psaltichie, colea, cu ifos : *Ison,*

oligon, petasti, / Două chendime, homili pînă ce răguşeau ca măgarii ; alţii, dintr-o răsuflare, spuneau cu ochii închişi cele şapte taine din catihisul cel mare. Gîtlan se certa şi prin somn cu uriaşul Goliat. Musteciosul Davidică de la Fărcaşa, pînă tipărea o mămăligă, mîntuia de spus pe de rost, răpede şi fără greş, toată istoria Vechiului Testament de Filaret Scriban, împărţită în perioade ; şi pronumele conjunctive de dativ şi acuzativ din gramatica lui Măcărescu." Imaginea unei torturi fără noimă, ca în bolgiile infernului dantesc, reclamă o concluzie sarcastică. „Unii dondăneau ca nebunii, pînă-i apuca ameţeala ; alţii o duceau numai într-un muget, cetind pînă le pierdea vederea ; la unii le umblau buzele parcă erau cuprinşi de pedepsie ; cei mai mulţi umblau bezmetici şi stăteau pe gînduri, văzînd cum îşi pierd vremea, şi numai oftau din greu, ştiind cîte nevoi îi aşteaptă acasă. Şi turbare de cap şi frîntură de limbă ca la aceşti nefericiţi dascăli nu mi s-a mai dat a vedè ; cumplit meşteşug de tîmpenie, Doamne fereşte !" Ca revers vesel trebuie să amintim scena încăierării catiheţilor din casa lui Pavel ciubotarul, citată mereu, cu o excelentă mişcare a personajelor. Dar şi aici trăsăturile psihice primează. Pe scurt, maliţia şi umorul se completează statornic. Creangă nu desenează ci diferenţiază indivizi sau grupuri în funcţie de anumite valori dominante. Exagerarea acestora din urmă se înscrie în tradiţia realismului.

Tăria lui Creangă, ca scriitor, stă aproape exclusiv în naraţiune, descripţia fiind ca şi inexistentă. Atunci cînd ţine să reprezinte un interior, un tablou, o atmosferă, descrierea se opreşte la suprafaţă, convertindu-se în enumeraţii. Cum arăta satul amintirilor ? Întîi, era „sat mare şi vesel, împărţit în trei părţi". Al doilea, era „sat vechi răzăşesc, întemeiat în toată puterea cuvîntului : cu gospodari tot unul şi unul ; cu flăcăi voinici şi fete mîndre, care ştiau a învîrti şi hora, dar şi suveica" etc. Alte precizări, mai ales despre ocupaţiile humuleştenilor, vor urma în diverse paranteze. La Humuleşti „torc şi fetele şi băieţii şi femeile şi bărbaţii", se fac „giguri de sumani şi lăi de noaten", care se vînd fie pe loc, fie la iarmaroace. „Cu asta se hrănesc mai mult humuleştenii, răzeşi fără pămînturi, şi cu negustoria din picioare : vite, cai, porci, oi, brînză, lînă, oloi, sare şi făină de păpuşoi ; sumane mari, genunchere şi sărdace ; ştergare de burangic alese şi alte lucruri, ce le duceau lunea în tîrg la vînzare, sau joia pe la mănăstirile de maice, cărora le vine cam peste mînă tîrgul". Ce înfăţişare avea casa de la Fălticeni în care sălăşluiau tinerii catiheţi ? Din înşiruirea obiectelor specifice se compune un tablou

sumar. „Pavăl era holtei și casa lui destul de încăpătoare; lăiți și paturi de jur împrejur; lîngă sobă, altul; și toate erau prinse. Iară gazda, robotind zi și noapte, se proslăvea pe cuptior, între șanuri, calupuri, astrăgaci, bedreag, dichici și alte custuri tăioase, mușchea, piedică, hască și clin, ace, sule, cleşte, pilă, ciocan, ghinț, piele, ață, hîrbul cu călăcan, clei și tot ce trebuie unui ciubotar". Ce fel de tehnică este aceasta? O tehnică a inventarierii.

Natura ocupă puțin loc în amintiri, iar cele cîteva referințe sînt palide. Nimic din ceea ce va încînta pe Hogaș și Sadoveanu nu e măcar schițat la Creangă. Pentru țăran, natura nu-i obiect de contemplație, ci însăși viața cu toate consecințele ei. Viziunea lui Creangă e țărănească. În mod obișnuit, natura îi apare în perspectiva ei utilitară, asociată unei scene de muncă: mersul pe cîmpie, pe colnice și mai ales prin luncile și dumbrăvile cele pline de mîndrețe, împreună cu fetele, nu-i o simplă promenadă, ci o mică expediție pentru „cules răchițică de făcut gălbenele, șovîrv de umplut flori, dumbravnic și sulcină de pus printre straie". În sfera interesului intră, firește, și pitorescul; pajiștile însorite, colțurile umbroase, „prundul cu știoalnele, țarinile cu holdele, cîmpul cu florile"... Sînt locuri „frumos de privit", dar cuvintele care traduc satisfacția nu spun prea mult: cerul e senin și *frumos*, dealurile *mîndre*, epitetele fiind lipsite de culoare. În situații neașteptate (ca la scăldat în Ozana „cea frumos curgătoare și limpede ca cristalul") se ivește sublimul, junele humuleștean fiind „cuprins de fericire" și uitînd că mai trăiește „pe lume". Pe de altă parte, înstrăinarea de asemenea priveliști „drăgălașe" echivalează cu o suferință, concretizată în „cîte un suspin adînc".

Pe marginea relicvelor istorice se filozofează puțin, Creangă nelăsîndu-se mișcat de sentimentul timpului. Astfel, Cetatea Neamțului, „îngrădită de pustiu, acoperită cu fulger, locuită vara de vitele fugărite de strechie și străjuită de ceucele și vindereii care au găsit-o bună de făcut cuiburi într-însa", nu evocă imagini legendare. După cîteva detalii comune despre moldovenii care „s-au hărțuit odinioară cu Sobiețki, craiul polonilor", după alte cîteva indicații de decor, ritmul se întrerupe brusc: „Dar asta nu mă privește pe mine". Mănăstirile nemțene au atras de-a lungul veacurilor „lume, lume și iar lume", — „inimi purtate de dor", „suflete zdrobite și rătăcite" ori „oștiri străine". S-a vorbit de o filozofie a munților, iar Octavian Goga amintea de *pedagogia* lor aspră. Într-o pagină din finalul amintirilor Creangă face prin intermediul unui bătrîn humuleștean elogiul oamenilor de la munte, „mai sănătoși, mai puternici, mai voioși" decît cei de la cîmp. În memoria

tînărului catihet care-şi lăsase satul, îndreptîndu-se spre şcolile ieşene, tabloul pastelat al munţilor Neamţului simbolizează un trecut legat de fericiri modeste: propriul său trecut.

Hotărît, Creangă e un sociabil, un comunicativ care intră lesne în vorbă: „unde erau trei, eu eram al patrulea"... În plus, trebuie să-i recunoaştem spiritul. Din întîmplările evocate, el îşi face un suport pentru observaţii ingenioase. Structura povestitorului fiind a unui om voios, observaţiile sale creează o atmosferă de veselie continuă. Cu alte cuvinte, autorul amintirilor dispune de o filozofie optimistă, determinîndu-l să îndepărteze din raza privirii tot ce sugerează urîtul ori durerea: „...vai de omul care se ia pe gînduri. Uite cum te trage pe furiş apa la adînc; şi din veselia cea mai mare, cazi deodată în uricioasa întristare. Hai mai bine despre copilărie să povestim — zice el la plural —, căci ea singură este veselă şi nevinovată". Prin acest „să povestim", ascultătorii sînt asociaţi universului său luminos. Creangă e un vitalist.

Dînd o mare întrebuinţare rîsului, Creangă se situează în categoria scriitorilor umorişti. Prin urmare, mijloacele artei sale se organizează în legătură cu această calitate. El se pronunţă deliberat pentru rîs: un rîs care nu izbucneşte în cascade, ci rîsul egal, sprijinit pe episoade întregi, în felul rîsului homeric. Ca la nemuritorul rapsod, oamenii sînt definiţi cu cîte un epitet destinat nu atît să plasticizeze, cît să potenţeze prin indicarea vreunui amănunt critic sau hilariant. Necontenit evocatorul ia atitudine, şi în loc de Achile „cel grabnic la picior" sau de Priam „cel înţelept", ni se vorbeşte de „bădiţa Vasile tîntul" („că mai bine nu i-oi zice"), de „cîneriul de vornic", de „postroronca de dascălul Simion Fosa", de un „ceapcîn de popă", „de hîrsita de mătuşă" Mărioara, de „stropşitul" de Ion, ca şi de o „cinstită crîşmă", de „scroambele de ciubote", de „cuvioasele muşte" ori de „cuvioşii bondari"...

La Sadoveanu trecutul apare într-o perspectivă melancolică, prozatorul lăsîndu-se dominat de *cîntecul amintirii*, evocînd cu lacrimi invizibile *umbre* ale celor duse. La Creangă rîsul devine un fel de armură, duioşia putînd trece aproape neobservată. Totuşi, oricît de pudic s-ar manifesta, duioşia pulsează în cel puţin trei împrejurări: în retrospectivele reflecţii despre propriu-i destin uman; în faţa portretului mamei; în legătură cu satul natal. Primii fiori ai dragostei sînt legaţi de tabloul şezătorilor. La „cusut şi sărăduit sumane şi mai ales la roată, mă întreceam cu fetele cele mari din tors; şi din această pricină, răutăcioasa Măriuca Săvucului, care, drept să vă spun, nu-mi era urîtă, făcea adeseori

în ciuda mea şi-mi bătea din pumni, poreclindu-mă „Ion Torcălău", cum îi zicea unui ţigan din Vînători. Însă pentru asta, tot îmi era dragă [...] Cum torceam eu de-a mai mare dragul pe întrecute cu Măriuca, şi cum sfîrîia fusul roţii, aşa-mi sfîrîia inima-n mine de dragostea Măriucăi! Martor îmi este Dumnezeu!" Impresionat de bunătatea mamei, copilandrul sprinţar simte o „mustrare" mută şi descumpănit izbucneşte în plîns. „Şi de m-ar fi bătut mama cu toate gardurile, şi de m-ar fi izgonit de la casă, ca pe un străin, tot n-aş fi rămas aşa de umilit în faţa ei, ca atunci cînd m-a luat cu binişorul". Lirismul stăruie mai ales cînd povestitorul stabilit la oraş evocă locurile copilăriei, cu Ozana „cea frumos curgătoare şi limpede ca cristalul", cînd vorbeşte de părinţi, de jocuri, de şezători. Silueta lui Mihai „scripcarul din Humuleşti", umblînd „în puterea nopţii" cu „cîte c-o droaie de flăcăi după dînsul", fermecaţi de cîntecul lui, se proiectează pe fundalul vîrstei romantice. Iubitul violonist popular ar fi mişcat şi-o „inimă de piatră"...

II

Între amintiri şi poveşti nu sînt diferenţe de limbaj artistic, şi lucrul este explicabil, Creangă aplicînd fantasticului culori din realitatea ţărănească. Modul de a vedea este mereu concret, în spiritul unui decorativ popular cu alternanţe de la ordinar la feeric. Scenele de basm se încadrează într-un univers cu multă acţiune, fapt învederat stilistic într-o neistovită vervă şi autoiluzionare. Creangă povesteşte cu subliniată plăcere, devorat de reprezentarea cît mai vie, tinzînd să varieze tonalitatea după necesităţile scenice. Cînd naiv-copilăros, cînd ironic muşcător, cînd moralist, o dată atent la amănuntul etnografic, altă dată la tensiunea dramatică, nuanţele fuzionează într-o expunere alertă, cu totul personală. Retina povestitorului reţine şi figurile caligrafice, convenţionale (Feţi-Frumoşi, fete mîndre), dar şi imagini groteşti sugerînd degradarea frumosului. În locul tenebrosului din poveştile cu vrăjitori şi fantome de pe Rinul lui Hauff, întîlnim fondul surîzător, jovialitatea şi hazul. Printr-o familiară obişnuinţă de a dilata volumele, evocatorul din amintiri vorbea de „melianul şi haraminul de Trăsnea", de „moglanul de Oşlobanu", care „mînca cît şaptesprezece", iar „gliganul", „coblizanul", „zărghitul", „chiolhănosul" configurează o lume în dimensiuni atletice, asemănătoare cu aceea în care se va simţi bine Hogaş. De la eroi „tari de

virtute" ca aceştia pînă la apariţii colosale ca Setilă, Ochilă, Flămînzilă nu era decît un pas.

Cîteva din poveşti sînt, cum observa G. Ibrăileanu, „adevărate nuvele din viaţa de la ţară", în care miraculosul joacă un rol secundar. Fragmente de aspect realist, desprinse din ambianţa satului moldovenesc de acum un veac, pot fi decupate din *Soacra cu trei nurori* şi din alte poveşti, prezentînd interes prin referinţele economice, sociale, etnografice. Structura poveştilor reprezentative este însă totodată accentuat dramatică, naratorul văzînd rolurile în mişcare, cu mobilitate dialogică, dozînd efectele cu simţ teatral. Că unele poveşti au fost jucate, era de aşteptat; abundenţa replicilor constituia un punct de atracţie, nu însă şi o garanţie de reuşită, probă că nivelul artei lui Creangă n-a putut fi atins.

În felul ei, *Capra cu trei iezi*, este o capodoperă şi numai obişnuinţa cu textul ne face s-o privim ca o plăsmuire pentru copii. Practic, aici e multă psihologie, şi La Fontaine, animalierul, n-ar fi găsit concordanţe mai adevărate între fizionomia eroilor şi trăsăturile ce li se atribuie. Întîlnirea din final dintre capră şi lup, relatată sobru, constituie un permanent joc între real şi figurat, dialogul atingînd virtuozitatea. Fineţea descrierii stă în dubla sugestie, în răsfrîngerile tipologice de la animal la uman şi invers, disimularea făcînd deliciul ascultătorilor :

„— Apoi de-acum ori să spun, ori să nu spun, că tot una mi-i. Ei, mititeii, s-au dus către Domnul, şi datoria ne face să li căutăm de suflet. De aceea am făcut şi eu un praznic, după puterea mea, şi am găsit de cuviinţă să te poftesc şi pe d-ta, cumătre, ca să mă mai mîngîi...

— Bucuros, dragă cumătră, dar mai bucuros eram cînd m-ai fi chemat la nuntă.

— Te cred, cumătre; d-apoi dă, nu-i cum vrem noi, ci-i cum vré Cel de sus."

Apoi capra porneşte înainte plîngînd şi lupul după dînsa, prefăcîndu-se că plînge.

„— Doamne, cumătre, Doamne, zise capra suspinînd. De ce ţi-i mai drag în lume tocmai de-aceea n-ai parte.

— Apoi dă, cumătră, cînd ar şti omul ce-ar păţi, dinainte s-ar păzi. Nu-ţi face şi dumneata atîta inimă rea, că odată avem să mergem cu toţii acolo.

— Aşa este, cumătre, nu-i vorbă. Dar sărmanii gugulici, de cruzi s-au mai dus!

— Apoi, dă, cumătră, se vede că şi lui Dumnezeu îi plac tot puişori de cei mai tineri.

— Apoi dacă i-ar fi luat Dumnezeu, ce ţi-ar fi? D-apoi aşa?"

Văzut în afara contextului, dialogul nu are nimic convenţional. Sîntem între oameni de la ţară şi, potrivit momentului, locurile comune intră în acţiune prin tradiţie. Vorbirea e lentă, de un realism incontestabil, moldovenească în esenţă, cu nelipsitul *apoi dă* inculcînd moliciune.

Indiferent de prototipuri şi de geneza lor, poveştile lui Creangă poartă pecetea autenticităţii: sînt poveşti naţionale, aducînd o viziune românească. Schemele pot fi universale, expresia, stilul, gesticulaţia aparţin însă naratorului, care le imprimă personalitatea sa. Arta lui este de a crea din date preexistente un univers nou.

Pornind de la scheme folclorice curente, Creangă le redistribuie în viziune proprie. Aşa procedează şi Eminescu. Între *Povestea lui Harap Alb* şi *Făt-Frumos din lacrimă*, diferite ca limbaj artistic, sînt totuşi analogii de fapte: cavalcade eroice, incursiuni în împărăţii străine, răpiri de tinere fete; aceiaşi împăraţi tirani, aceleaşi isprăvi spectaculoase. Şi Harap Alb şi Făt-Frumos lucrează, cel puţin un timp, în folosul altora, ajutaţi de forţe din natură, de cai năzdrăvani, de arătări ciudate. Încolo, apele se despart. Creangă îşi începe basmul cu formula consacrată: „Amu cică era odată într-o ţară un crai, care avea trei feciori..." Eminescu se lansează în consideraţii filozofice: „În vremea veche, pe cînd oamenii, cum sînt ei azi, nu erau decît în germenii viitorului..." etc. Atent la fapte, Creangă dă prioritate mişcării, lăsîndu-şi eroii să se caracterizeze în acţiune. Peste fizicul lor trece grăbit. Despre Harap Alb aflăm (din aprecierile verişoarelor) că avea „o înfăţişare mult mai plăcută şi sămăna a fi mult mai omenos" decît Spînul. Nici o altă indicaţie fizionomică ori vestimentară. Încă o dată, Creangă nu e portretist. Cînd încearcă să schiţeze unul fiicei împăratului Roş, ajunge la platitudini: „boboc de trandafir din luna mai, scăldat în roua dimineţii, dezmierdat de cele întîi raze ale soarelui, legănat de adierea vîntului şi neatins de ochii fluturilor". Naratorul îşi dă seama de limbajul dulceag, de aceea, revenindu-şi continuă: „cum s-ar mai zice la noi în ţărăneşte, era frumoasă de mama focului; la soare te puteai uita, iar la dînsa ba". Eminescu vede fizionomiile pictural, coloristic, în manieră romantică. Împărăteasa are „părul galben ca aurul cel frumos"; „din ochii ei albaştri şi mari curg şiroaie de mărgăritare apoase ca argintul crinului". Tînăra fată asupra căreia ve-

ghează Muma-pădurii poartă strai alb, lung, ca „un nor de raze și umbre". Intervine și luna : „Luminată de razele lunei, ea părea muiată într-un aer de aur". Cu ajutorul comparației mobile, traiectoria descrierii urcă spre vis. Deși prilejurile nu lipsesc, Creangă nu descrie natura, rămînînd în orbita modelelor folclorice. Cînd o face totuși, e concis, mergînd spre notația concretă, păstrînd mijloacele stilului oral. În zborul lui pe hipogriful vorbitor, Harap Alb „o ia de-a curmezișul pămîntului", peste munți și mări. „Și după aceea se lasă încet-încet, într-un ostrov mîndru din mijlocul unei mări, lîngă o căsuță singuratică, pe care era crescut niște mușchi pletos de o podină de gros, moale ca mătasea și verde ca buratecul." Solicitat de natură, Eminescu se îngrijește de punerea în scenă, imaginînd peisaje feerice, întrebuințînd culori exuberante.

Nici vorbă, Creangă n-a fost un vizual, ci un auditiv. Poveștile și le citea cu glas tare pentru a le auzi cum sună. Vocația sonoră îl face să perceapă hiperbolic, vorbele îl încîntă, unele replici îl obsedează. În locul unui portret al diavolului cu care Dănilă Prepeleac se ia la întrecere *din chiuit*, găsim referințe sonore. Trimisul infernului se întinde „cu un picior la asfințit și cu unul la răsărit ; s-apucă zdravăn cu mîinile de torțile cerului, cască o gură cît o șură și cînd chiuie o dată, se cutremură pămîntul, văile răsună, mările clocotesc și peștii din ele se sparie ; dracii ies afară din iad cîtă frunză și iarbă ! Și oleacă numai de nu s-a risipit bolta ceriului".

Pe cît de taciturni și gravi sînt mulți dintre țăranii lui Sadoveanu, pe atît de guralivi sînt aceia ai lui Creangă. Vorbirea *în dodii* nu se rezumă la un dialog fără sens, fiind mai degrabă un joc de-a v-ați ascunselea al inteligenței. Dacă interlocutorii se învîrt în jurul subiectului e pentru că ei sînt mereu „în gardă", măsurîndu-se reciproc, astfel ca fiecare să verifice deșteptăciunea celuilalt.

Registrul verbal destinat să traducă reacțiunile are în vedere totdeauna capacitatea de sugestie auditivă, fragmentele care exprimă *dondăneala*, ciorovăiala bufonă, ilustrînd un procedeu. Punînd în mișcare un bogat depozit de expresii tari, scena dondănelii dintre monștrii închiși în „casa roșă cum e jăraticul" constituie o mostră de bravură stilistică.

„— Ia tacă-ți gura, măi Gerilă ! ziseră ceilalți. Acuși se face ziuă și tu nu mai stinchești cu brașoave de-ale tale. A dracului lighioaie mai ești ! Destul acum, că ne-ai făcut capul călindar. Cine-a mai dori să facă tovărășie cu tine, aibă-și parte și poarte-ți

portul. Că pe noi știu că ne-ai ametit. Are cineva cap să se liniștească de răul tău? Ia auzi-l-ăi: parcă-i o moară hodorogită. Numai gura lui se aude în toate părțile. Hojma tolocănește pentru nimica toată, curat ca un nebun. Tu, măi, ești bun de trăit numai în pădure cu lupii și cu urșii, dar nu în case împărătești și între niște oameni cumsecade.

— Ia, ascultați, măi! da de cînd ați pus voi stăpînire pe mine? zise Gerilă. Apoi nu mă faceți din cal măgar, că vă veți găsi mantaua cu mine. Eu îs bun, cît îs bun, dar și cînd m-a scoate cineva din răbdare, apoi nu-i trebuie nici țigan de laie împotriva mea.

— Zău, nu șuguiești, măi Buzilă? Da amarnic mai ești la viață; cînd te mînii, faci sînge-n baligă, zise Flămînzilă. Tare-mi ești drag!... Te-aș vîrî în sîn, dar nu încapi de urechi... Ia mai bine ogoiește-te oleacă și mai strînge-ți buzișoarele acasă; nu de alta dar să nu-ți pară rău mai pe urmă, că doar nu ești numai tu în casa asta".

Creangă lucrează aici nu numai cu jumătăți de ton, ci și cu sferturi de ton. Îngroșarea cu o nuanță în plus putea duce prin exagerare la prolixitate sau, mai rău, la vulgaritate.

Potrivit exemplelor populare, în povești (dar și în amintiri) pot fi remarcate fraze rimate ori asonanțate. În context, acestea sînt destinate să stimuleze atenția sau să sublinieze vreun gest, vreo atitudine caracteristică. Pe o singură pagină a basmului *Capra cu trei iezi*, procedeul poate fi întîlnit de cîteva ori. Iată un exemplu: „Și cînd (lupul) s-a pus pe chersin, nu știu cum s-a făcut, că ori chersinul a crăpat, ori cumătrul a strănutat..." Sau, în altă parte: „Moarte pentru moarte, cumătre, arsură pentru arsură, că bine-o mai plesniși dinioare cu cuvinte din scriptură". Îndemnîndu-și calul, Harap Alb îi spune gingaș: „De mi-i duce ca gîndul, tu mi-i prăpădi; iar de mi-i duce ca vîntul, tu mi-i folosi..." Verbele alcătuiesc altădată o fugă muzicală, — pretîndu-se la analogii sonore: „Și pe unde trecea, lumea din toate părțile îl înghesuia, pentru că piatra cea mare din capul cerbului strălucea, de se părea că Harap Alb soarele cu el îl ducea..."

Calambururile cu intenție comică sînt și ele frecvente, nu totdeauna însă de calitate. „Dumnezeu să-l iepure" (pentru: „să-l ierte") nu prea are haz. Nici caracterizarea lui Ochilă prin analogii grotești nu satisface, frizînd vulgaritatea: „Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorîlă, nepot de soră cu Pîndilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă, ori din tîrg de la Să-l-cați, megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai dați. Mă rog, unu-i Ochilă pe fața pămîntului, care vede toate și

pe toţi, altfel de cum vede lumea cealaltă; numai pe sine nu se vede cît e de frumuşel. Parcă-i un boţ chilimboţ boţit, în frunte cu un ochiu, numai să nu fie de deochiu!"

Prezenţa naratorului este mult mai subliniată decît la Perrault şi Fraţii Grimm, care rămîn la oarecare distanţă de eroi. De multe ori, Creangă întrerupe expunerea, venind cu cîte un *intermezzo* versificat, cu vreun comentariu etic, cu observaţii sociale. Lui Dănilă Prepeleac îi este indiferentă „gura lumii". El „tufleşte cuşma pe cap, o îndeasă pe urechi şi habar n-are: Nici nu-i pasă / De Năstasă; / De Nechita, / Nici atîta". Văzînd cîte „au pătimit unii şi alţii de la femeile lor", Stan Păţitul tot amîna însurătoarea. Pe marginea ezitărilor lui, Creangă îşi strecoară, într-o paranteză, propriile păreri. „Unii zic aşa că femeia-i sac fără fund. Ce-a mai fi şi asta? Alţii, — că să te ferească Dumnezeu de femeia leneşă, mîrşavă şi risipitoare; alţii — alte năstruşnicii, încît nu ştii ce să crezi, şi să nu crezi? Numai că nu-i vorbă, că am văzut eu şi destui bărbaţi mult mai ticăiţi şi mai chitcăiţi decît cea mai bicisnică femeie..."

Ca şi în amintiri, fondul de proverbe şi ziceri intercalate în poveşti este enorm, alcătuind o colecţie de un pitoresc deosebit. Dacă cineva ar proceda la selectarea lor, rezultatele ar demonstra o erudiţie greu de egalat. Creangă nu se poate lipsi de proverbe şi expresii consacrate şi nu este prilej în care să nu vină cu cele mai potrivite. Cîteodată vorbirea de aspect paremiologic devine atît de abundentă, încît proverbele se ţin lanţ. „Omul e dator să lupte cît a putè cu valurile vieţii, — îi spune lui Harap Alb calul său —, căci ştii că este o vorbă: Nu aduce anul ce aduce ceasul. Cînd sînt zile şi noroc, treci prin apă şi prin foc şi din toate scapi nevătămat. Vorba cîntecului: Fă-mă, mamă, cu noroc / Şi macar m-aruncă-n foc..." Şi Spînul îşi are proverbele pregătite: „Ei apoi... zi că nu-i lumea de apoi. Să te ferească Dumnezeu cînd prinde mămăliga coajă. Vorba ceea: Dă-mi Doamne, ce n-am avut, / Să mă mir ce m-a găsit."

Pe plan estetic, nu interesează cantitatea proverbelor, ci utilitatea lor artistică în funcţie de subiect. Fără să aibă aerul, Creangă e un moralist, îndemnat să judece, să compare, să dea sentinţe, apreciind totul în perspectiva moralei populare. Pentru el, unitatea de măsură nu poate fi alta decît cea verificată de experienţa milenară: de aici frecvenţa expresiei „vorba ceea", care trimite la înţelepciunea codificată oral. Ironist şi umorist, el procedează ca un amator de citate, numai că sentinţele sale nu sînt din cărţi. Alt umorist, Calistrat Hogaş, va cultiva cu intenţii

diferite citatul savant, raportînd prezentul la înțelepciunea celor vechi. Încrustarea citatului oral, ca și referințele livrești, constituie, în esență, modalități de a pigmenta fraza, de a marca un amănunt de reținut.

Fiind un vitalist, comunicativul autor de povești își afirmă mereu participarea la acțiune, proverbele constituind un mijloc de a judeca necontenit, de a condamna sau de a aproba, introducînd în țesătura epică un influx personal. Cu alte cuvinte, Creangă nu se detașează de oameni și obiecte, căutînd, dimpotrivă, corelațiile cu actualitatea, urmărind semnificațiile contemporane. Ce spun, așadar, proverbele: „Vorba ceea: și piatra prinde mușchi, dacă șede mult într-un loc..." „Vorba ceea: Fiecare pentru sine, croitor de pîne.." „...Vorba ceea: Dacă s-a da baba jos din căruță, de-abia i-a fi mai ușor iepei..." „Este o vorbă: Tot bogatul minteos și tînărul frumos.." „Vorba cîntecului: Fugi de-acolo, vînă-ncoace, / Șezi binișor, nu-mi da pace.." „Vorba cîntecului: De urît mă duc de-acasă / Și urîtul nu mă lasă..."

Însă *participarea* se materializează și în numeroasele exclamații și expresii onomatopeice. Ca în vorbirea zilnică, acestea dau suport veridicității: „Atunci lupul nostru începe a mînca hîlpov; și gogîlț, gogîlț, gogîlț, îi mergeau sarmalele întregi pe gît..." „Hîrț! încolo; scîrț, încolo, carul se da înapoi..." Dănilă „dă de un heleșteu și văzînd niște lișițe de apă, zvîrrr cu toporul într-însele..." „Dracul neavînd ce-i face, huștiuluc! în iaz..." „Și tropai, tropai, ropai, ropai! (onomatopei sugerînd danțul), i se aprind lui Ipate al nostru călcîiele..." „Spînul face tranc! capacul pe gura fîntînii..." „Setilă dînd fundurile afară la cîte o bute, horp! și-o sugea dintr-o singură sorbitură."

Cu totul remarcabilă în poveștile lui Creangă este capacitatea de a crea atmosfera caracteristică. Travestit în copil, diavolul se angajează în slujba lui Stan Pățitul, care-l privește cu suspiciune. Că sub numele lui Chirică se ascunde diavolul toți o știu, afară de Stan. Toată desfășurarea basmului se sprijină pe alternanța între esență și convenție, auditorii fiind niște complici amabili. Ca să nu se uite cumva adevărata identitate a diavolului, povestitorul o denunță aluziv, cu orice prilej. Interesul stă în dedublare. „Sfrijit și închircit", Chirică nu pare, cum spune el, să aibă vîrsta de treisprezece ani. „Apoi dar bine a zis cine-a zis că vrabia-i tot pui, dar numai dracul o știe de cînd îi..." În dialogurile ce urmează termenul drac revine stăruitor, ritmic: „Măi Parpalecule, nu cumva ești botezat de sfîntul Chirică Șchiopu, care ține dracii de păr ?..." „Al dracului băiet! Parcă ești cel de pe comoară,

măi, de știi de toate cele..." „Poate că tu îi bărăni atunci să-mi iei sufletul din mine, ori mai știu ce dracu ți-a veni să ceri?..." „Apoi ia asta-ți spun și eu, măi ciotul dracului..." „Pesemne vrei să-și facă dracul rîs de mine..." „Vezi tu, măi Chirică? asta nu-i șagă; mi se pare că noi avem să dăm peste dracul!..." „Și chiar de nu-i fi tu ucigă-l crucea, tot n-ați umblat cu lucru curat..." „dar tare mă tem, nu cumva să-mi ieu pe dracul după cap..." „Mai că-mi vine să zic și eu ca boierul cela: nu știu, nălucă să fii, om să fii, dracul să fii, dar nici lucru curat nu ești.." „Cîte știi tu, numai dracul cred că poate să-ți deie de fund..." etc. Mijloacele de expresie sînt organizate în așa fel, încît diavolul se conturează prin tușe succesive, ca într-un desen. Tehnica aceasta, pe care vom numi-o *tehnica insinuării continue*, presupune, pe lîngă un mare simț al nuanțelor, multă pătrundere psihologică.

Inteligență artistică excepțională, Creangă își potrivește debitul expunerii cu ritmul psihologic al episoadelor. În privința dozării ritmurilor arta lui este desăvîrșită, implicînd o gamă completă: de la taifasul molcom la ritmul precipitat. Să-l însoțim pe Harap Alb în expedițiile lui temerare de la „o margine a pămîntului" la cealaltă. Călătorului îi stă bine cu drumul, de aceea el înaintează „în pasul calului" într-un *andante* adecvat distanței. „Și merge el și merge pînă ce înnoptează bine..." „Și merg ei o zi și merg două și merg patruzeci și nouă, pînă ce de la o vreme intră calea în codru..." „Și merg ei și merg cale lungă să le-ajungă, trecînd peste nouă mări, peste nouă țări și peste nouă ape mari..." Repetiția verbelor, alcătuind o construcție eurilogică, traduce stilistic ideea distanței enorme, dar și a duratei. Alteori se renunță la verbe, elipsa sugerînd mai simplu viteza. În căutarea pietrelor nestemate din pădurea Cerbului, călărețul aleargă ca vîntul: „De la nouri către soare, / Printre lună și luceferi, / Stele mîndre lucitoare..."

III

Spirit frondeur, înclinat să persifleze în numele bunului-simț, Creangă ascunde sub „țărănia" lui o mare ironie disimulată. Metoda lui expozitivă, bazată pe exemple populare tradiționale, constituie o ripostă la adresa pedanților și rafinaților. Pe sceptici îi batjocorește prin optimism și voioșie. Tinerețea lui bine întreținută este un reflex al supleței spirituale a poporului. Pentru ca

să apară un Creangă, cu fraza lui densă de înțelepciune, cu umorul subtil, limba românească a trebuit să fermenteze în adîncuri secole de-a rîndul. Mîna iscusitului meșter scoate la suprafață zăcăminte din straturi profunde, concentrînd în cîteva cuvinte, ca la Eminescu, fragmente ale unui univers. În opera lui cu naivități și îndrăzneli de veche xilografie, se înscrie în datele sale sufletești o lume — cu sensibilitatea, cu filozofia și mitologia sa caracteristică.

La Perrault și Frații Grimm, marchizi și contese cultivă o vorbire distinsă. Creangă nu pendulează între rural și citadin, el rămînînd totdeauna țăran. Consecvent acestei viziuni, el procedează metodic la eliminarea neologismelor. Un cercetător a numărat în toată opera numai unsprezece. Sînt poate mai multe, dar nu stridente și la toată urma motivate. Impresionați de specificul vorbirii lui Creangă, principalii comentatori ai operei sale, de la Jean Boutière pînă la cei mai noi, au admirat marea capacitate de a da unor procedee vechi o vibrație nouă. Unicitatea artistului nu trebuie căutată în ritmuri, interogații, formule introductive, mediane sau finale, ci în aliajul în care s-au topit elementele materiale și spirituale specifice lumii sale. Geniul lui Creangă nu e tot una cu suma aritmetică a ipostazelor particulare, compatibile cu analiza exactă, ci o unitate individuală ca aceea dintre cuvînt și melodie. „Creangă e Creangă — scria G. Ibrăileanu —, prin talentul său, prin stilul său, prin farmecul său."

Creația clasicului Creangă este cea mai aderentă folclorului din toată literatura noastră. Înălțată pe terenul solid al geniului popular, resistematizînd la un nivel superior tot ce altminteri circula capricios ori disparat, opera lui profund națională este, chiar prin aceasta, un document de literatură universală.

Publicat în *Viața românească*, XVII, nr. 12 decembrie 1964, pp. 78—89. Reprodus după *Portrete și reflecții literare*. Editura pentru literatură, 1967, pp. 50—68.

NICOLAE MANOLESCU

RECITIND POVEŞTILE LUI CREANGĂ

O prejudecată neaşteptată e aceea a unui Creangă autor satiric. Creangă e jovial, are umor, adese muşcător, e, da, malițios, însă fără răutate. Comicul, veselia nu sînt neapărat satiră. Într-un fel, am putea spune că satira profundă nu e veselă, ci amară, implică adică decepție, mizantropie şi, în forme extreme, chiar dispreț. Satiricul e un spirit absolut, care, contrar părerii răspîndite, n-are umor (în înțelesul de „înțelepciune"), cerînd de la viață mai mult decît poate da. Alceste al lui Molière este din această categorie, adică un ingenuu care speră să poată îndrepta pe oameni dezvăluindu-le fără ocolişuri greşelile. Alexandrescu, Eminescu (în *Scrisori)* fac satiră amară. Mentalitatea lui Creangă se întemeiază pe bun-simț şi natural, el e, în mediul lui, mai degrabă un soi de Philinte, nu prin ce are acesta de curtean, dar prin acceptarea cu duioşie a oamenilor „aşa cum sînt", deci cu înțelegere pentru slăbiciunile lor. *„Je prends tout doucement les hommes commes ils sont"*[1], zice Philinte. Creangă e, ca Ivan Turbincă, un hîrşit cu necazurile, cu lumea, „i-s urechile roase de dînsa" : „o ştiu eu cît e de dulce şi de amară, bat-o pustia, s-o bată" ! El nu se miră de nimic (decît prefăcut) şi nu critică. Singurele personaje negative din opera lui (dacă noțiunea ca atare n-ar fi cu totul nepotrivită) sînt acelea care contrazic natura, ca, de exemplu, omul spîn sau omul roş. „— Numai ține bine minte sfatul ce-ți dau, spune Craiul din *Harap Alb* feciorului mai mic, la plecarea în lunga aventură : în călătoria ta ai să ai trebuință şi de răi, şi de buni, dar să te fereşti de omul roş, iară mai ales de cel spîn..." Punctul cel mai adînc de întîlnire cu Eminescu va

[1] Iau oamenii uşor aşa cum sînt (fr.).

fi fost, afară de filozofia naturalului, ataraxia. Atitudinea poetului în *Luceafărul* nu mai e satirică, precum fusese în *Scrisori*, pentru că Eminescu identifică în neputința Cătălinei de a urma pe geniu expresia condiției ei și o absolvă de vină (misoginismul teoretic al lui Maiorescu).

Tipul lui Creangă este al clasicului (înțeleptului), care, pătruns de stabilitatea celor omenești, în ciuda aparențelor schimbătoare, nu se simte ispitit să reia experiențe de mii de ori consumate spre a ajunge la adevăruri vechi asupra omului. Poveștile, amintirile nu sînt, ca scrierile lui Slavici, ca ale realiștilor critici, operă de observație, nu, ci, se știe, ele demonstrează, ilustrează „observațiuni morale milenare" (G. Călinescu). Legea e o rotire necontenită,

Căci acelorași mijloace
Se supun cîte există,
Și de mii de ani încoace
Lumea-i veselă și tristă.

Nu mai e cazul s-o spun — lucrul a fost explicat foarte bine — că statornicia este ea însăși o formă de adaptare social-istorică, însă dominată de tipare străvechi ce creează iluzia permanenței.

Umorul, jovialitatea limbută a lui Creangă provin din această zonă de clasicism structural și nu sînt deloc optimism superficial, ci, mai degrabă, nostalgie disimulată. Fără sarcasmul amar al lui Caragiale, Creangă ascundea sub hazul și țărăniile lui un sentiment al „urîtului" ; el, ca Ivan Turbincă, e un uitat de moarte, a trăit prea mult, veselia nu-i decît o mască : „Guleai peste guleai, Ivane, căci altfel înnebunești de urît". În fond, Creangă e un sceptic și „filozofia" lui e aceea a ecleziastului.

Această „filozofie" se observă, de altfel, în tot ce face. Iată-l la „Junimea" spunînd anecdote și primind să treacă drept măscărici. Poveștile sînt ascultate cu enormă veselie, pentru limba pitorească, dar nu pricepute cu adevărat. Să nu-și fi dat seama Creangă de ironia cu care i se recunoșteau meritele de „scriitor poporal" ? Greu de admis. Mai firesc e să ne închipuim că, avînd conștiința valorii lui, Creangă nu se sinchisește și-și compune o mască, pozează. El știe nu numai că reprezintă o civilizație — în mintea lui — superioară prin vechime și tradiții, depusă în proverbe, dar, ca țăran ce este, disprețuiește subțire sterilitatea

lustruită a junimiştilor. Conştiinţa valorii e, poate, mult spus. Dar un lucru trebuie să fie sigur pentru Creangă: bine, rău, el scrie, în vreme ce majoritatea ascultătorilor lui — nu. Cu ce vicleană delectare va fi îngăduit observaţiile! Eminescu ridică nepăsător din umeri cînd i se obiectează că n-a respectat adevărul istoric în *Sărmanul Dionis*. Creangă se preface a primi observaţiile, le însemnă pe foaie, dar cînd Maiorescu analizează *Moş Nichifor Coţcariul,* nu ia în seamă rezervele criticului. El e în fond un insidios, un „parşiv". Pricepînd că ţărăniile lui (el nu le *socoteşte,* probabil, aşa) plac, începe să se ia în serios, scorneşte altele, cu o vervă inimitabilă. Dus de cuvinte, se pomeneşte exagerînd, îngroşînd, colorînd, schimbînd raporturile normale încît să pară fantastice, coborînd personajele fabuloase în Humuleşti şi punîndu-le să vorbească şi să se poarte ţărăneşte, răstoarnă totul cu capul în jos fără vreo, neapărat, raţiune epică. Plăcerea vine din gratuitate, Creangă e un Ochilă genial:

„Iaca, zice el cu gura acestuia: toate lucrurile mi se par găurite ca sitişca şi străvezii ca apa cea limpede; deasupra capului meu văd o mulţime nenumărată de văzute şi nevăzute; văd iarba cum creşte din pămînt; văd cum se rostogoleşte soarele după deal, luna şi stelele cufundate în mare, copacii cu vîrful în jos, vitele cu picioarele în sus şi oamenii umblînd cu capul între umere; văd, în sfîrşit, ceea ce n-aş mai dori să vadă nimene, pentru a-şi osteni vederea: văd nişte guri căscate uitîndu-se la mine şi nu-mi pot da seamă de ce vă miraţi aşa, mira-v-aţi de... frumuseţe-vă!" (Ultimele cuvinte, cum Creangă îşi joacă povestirile, par adresate direct ascultătorilor de la „Junimea"!)

Însă arta spunerii nu e tot secretul geniului lui Creangă. Povestitorul popular are, de asemenea, chiar dacă în mai mică măsură, plăcerea de a povesti. Creangă e însă un scriitor cult, şi cazul exagerat ce se face de izvoarele populare ale basmelor lui e un exemplu de erudiţie sarbădă. Creangă trebuie absolvit de nefericita calificaţie a junimiştilor („scriitor poporal") şi comparat cu marii autori, cu Caragiale sau Sadoveanu. Chiar prelucrările de basme populare ale lui Slavici sau Delavrancea ies strivite dintr-o comparaţie, pînă la urmă, fără sens, fiindcă autorul *Poveştii lui Stan Păţitul* nu e un prelucrător. Slavici combină fără gust basme populare, Delavrancea rescrie „artistic", dar lăsînd să se scurgă toată seva. *Neghiniţă* al ultimului începe cu un dialog între un moş şi o babă care-şi doresc copii, ca şi *Povestea porcului.* Însă limba e forţată din prea mult scrupul artis-

tic, şi, fiindcă eroii nu trăiesc, basmul e plat. Falsitatea se simte de la primele replici : „— Ei, ei, ce n-ar plăti un flăcău la bătrîneţele noastre !" (vorbeşte baba). „— Cît, de? Cît?", — „Îhî, îhî, mult de tot!".

Creangă e altceva, nici narator ţăran, nici folclorist, culegător, prelucrător, basmele lui nu sînt rescrise, împodobite, alterate în structura lor (ca ale lui Slavici). Fără a ieşi din schemele basmului popular, fără a inventa nimic esenţial, Creangă retrăieşte cu ingenuitate întîmplările povestite. Geniul humuleşteanului este această capacitate extraordinară de a-şi lua în serios eroii (fabuloşi sau nu, oameni sau animale), de a le retrăi aventurile, de a pune cu voluptate în fiecare propriile lui aspiraţii nerostite, slăbiciuni, vitii, tulburări şi uimiri, adică de a crea viaţă. El e creatorul unei „comedii umane" tot aşa de profundă şi de universală în tipicitatea ei precum aceea a lui Sadoveanu. Ideea falsă a unui Creangă satiric a putut veni din neînţelegerea acestei obiectivităţi fundamentale a operei lui, care e un spectacol magistral (obiectivitatea e o filozofie, nu o tehnică, pentru că, evident, Creangă e povestitor-actor şi-şi joacă personajele). Povestitorul se amuză cu candoare de toate personajele — de Ivan Turbincă, de soacră, de lup, de Spîn, de Dumnezeu, de Moarte, de fata moşului ca şi de fata babei, de cucoşul care înghite o cireadă — fără să aibă repulsie faţă de vreunul. Spectacolul fără răutatea Spînului sau lăcomia lupului ar fi fad fiindcă nici virtuţile lui Harap Alb, nici ingeniozitatea caprei nu s-ar putea manifesta. Obiectivitatea nu înseamnă amoralitate, Creangă fiind pătruns ca tot omul din popor de ideea de justiţie. Binele triumfă totdeauna asupra răului în poveşti. Însă poveştile ilustrează categoriile morale fără a satiriza. Nu e de crezut că în *Stan Păţitul* e satirizată femeia necredincioasă, nici în *Povestea unui om leneş*, lenea. Ce umor ar mai avea Creangă dacă în aceasta din urmă ar fi cu adevărat vorba de a trimite pe leneş (spre a îndrepta lumea) la spînzurătoare? Replica esenţială este aceea a leneşului, cînd cucoana vrea să-l salveze dîndu-i posmagi : „— Dar muieţi-s posmagii ?" Se vede numaidecît că umorul rezultă din absurditatea situaţiei, şi leneşul care răspunde astfel e un leneş sublim. Încheierea e evident ironică, parodiind invizibil sfîrşitul fericit al tuturor basmelor : „Şi iaca aşa a scăpat şi leneşul acela de săteni, şi sătenii aceia de dînsul. Mai poftească de-acum şi alţi leneşi în satul acela dacă le dă mîna şi-i ţine cureaua". Tot fără repulsie rîde Creangă pe seama prostului. Pe Trăsnea cel cu gramatica îl

căinează ca pe un frate mai mic, cînd îl găsește dormind cu cartea sub nas: „Sărace, sărace! Nu ești de zama ouălor; decît așa, mai bine te făcea mă-ta mînz și te mînca lupii". Dănilă Prepeleac nu-i atît de prost, cît tîndală și lasă-mă să te las. Ca și cum i-ar fi lehamite de toate, Dănilă schimbă boii pe car, carul pe capră și așa mai departe pînă ce se alege cu o pungă goală, nu însă fără a-și plînge el însuși de milă: „Na-ți-o frîntă că ți-am dres-o! Dintr-o păreche de boi am rămas c-o pungă goală. Măi! măi, măi, măi!" Dănilă e mai adînc decît un prost oarecare, el e lăsătorul care așteaptă totul de la Dumnezeu, ca să-i facă treburile: ploaie, soare, vînt. În partea a doua autorul va fi voit să-i ofere o neașteptată compensație, scoțîndu-l isteț și victorios în întrecerea cu dracii.

Cel mai complex basm, nu cel mai bun, e *Harap Alb*. Primele pagini nu sînt cu nimic peste modelul folcloric. Mai determinat e feciorul cel mic al Craiului, un fel de Făt-Frumos juvenil și inexperimentat, mai mult ajutat de alții decît viteaz (e încă un copil dependent de părinți), cam slab de înger, plin de ingenuități (spune Spînului că l-ar lua bucuros de ajutor, dar că n-ar voi să iasă din vorba tatălui, care l-a sfătuit să n-aibă de-a face cu omul spîn). Spînul trăiește cu adevărat în replici (actele lui sînt convenționale). La masa lui Verde Împărat, cînd pasărea intrată pe geam plînge soarta fetei Împăratului Roș, Spînul, prinzînd un zîmbet ciudat al lui Harap Alb, nu-și poate stăpîni ciuda și izbucnește: „— Așa..., slugă vicleană ce-mi ești!" Foarte vii sînt fabuloșii tovarăși de drum ai eroului și cîteva scene, cum ar fi aceea din casa de aramă, sînt memorabile. Gerilă prinde de veste că li se pregătise un cuptor încins și intră primul, suflînd ușurel din buze. Dar pe urmă i se pare că s-a sacrificat pentru ceilalți și începe să-i bodogănească: „— Numai din pricina voastră am răcit casa, căci pentru mine era tocmai bună, cum era. Dar așa pățești, dacă te iei cu niște bicisnici. Las' că v-a mai păli el berechetul acesta de altădată". „— Ia tacă-ți gura, măi Gerilă! zic ceilalți și se pun să-l judece". „— Ei, apoi! Vorba ceea (sare ars Gerilă): Fă bine și-ți auzi rău. Dacă nu v-am lăsat să intrați aici înaintea mea, așa mi se cade". „Gerilă, văzînd că toți îi stau împotrivă, se mînie și unde nu trîntește o brumă pe pereți, de trei palme de groasă, de au început a clănțăni și ceilalți de frig, de sărea cămeșa de pe dînșii". Personajele nu ies nici o clipă din schematismul lor, însă, retrăind în fiecare, Creangă umple schema de viață.

În *Soacra cu trei nurori* (ca să iau acum o „nuvelă"), pornind de la motivul raporturilor dintre soacră și noră, Creangă face o adevărată comedie de caractere. Materia e mereu universală, personajele — tipice în gradul cel mai înalt. Nici unul nu se reține ca individualitate, ci ca o categorie morală (soacra e rea de gură și de inimă, zgîrcită, feciorii sînt „nalți ca niște brazi și tari de vîrtute, dar slabi de minte", nurorile mai mari, harnice și proaste, cea mică „șugubață"). Povestirea e ilustrarea unei relații seculare, un spectacol. A crede că autorul satirizează pe soacră pentru zgîrcenie și răutate prin nora cea tînără, care „nu suferă nedreptatea, neegalitatea de tratament a oamenilor", e a ieși din realitatea povestirii. Tot ce-și îngăduie Creangă e să facă demonstrația vie. Că soacra — soacră — va pune pe nurori la treabă, ne așteptăm, dar în ce chip convingător o face : „— Acum deodată pînă te-i mai odihni, iè furca și pînă mîni dimineață să gătești fuioarele aceste de tors, penele de strujit și mălaiul de pisat. Eu mă las puțin, că mi-a trecut ciolan prin ciolan cu nunta voastră. Dar tu să știi că eu dorm iepurește ; și pe lîngă iști doi ochi, mai am unul la ceafă, care șede pururea deschis și cu care văd și noaptea și ziua tot ce se face prin casă. Ai înțeles ce ți-am spus ?".

Soacra e cotoroanța din poveste, care dă fetei treburi peste putință de înfăptuit într-o noapte și o veghează cu ochiul cel neadormit. Plăcerea cititorului nu vine din vreo observație nouă ori din realismul întîmplărilor, ci din impresia de gratuitate, ca în basme, ca în *Punguța cu doi bani,* unde boierul, în loc să taie pur și simplu capul obraznicului cucoș, pune pe vizitiu să-l arunce în cireadă, doar l-o omorî vreun buhai, sau în haznaua cu bani, doar i-o rămîne vreun galben în gît. În acest stil voit hiperbolic (ospățul nurorilor, bătaia pe care o trag soacrei), se desfășoară toată povestirea.

O poveste încîntătoare este *Ivan Turbincă.* Poate fi aici un sens care nu s-a observat. De obicei, în povești, personajele supranaturale dăruiesc oamenilor ca răsplată obiecte fermecate. Iată că aici, fără vreo motivare vizibilă, Ivan cere lui Dumnezeu să-i blagoslovească turbinca, după care, promițînd vag că va merge să slujească la poarta raiului (era doar oștean !), nu știe cum să-și ia tălpășița : „— Cu toată bucuria, Doamne ; am să viu numaidecît, zise Ivan. Dar acum deodată mă duc să văd nu mi-a pica ceva la turbincă ?" Dracii, Vidma vor intra pe rînd în turbinca blagoslovită, spre nemaipomenita desfătare a lui Ivan, care-i face harapara, răstoarnă legile lăsate de Dumnezeu, amuzat de puterea

lui şi scăpînd pînă la urmă de Moarte. Să fi pus Creangă aici propria bucurie de a putea crea după voie un întreg univers, retrăind în o mie de suflete şi luînd mereu altă înfăţişare, pe care o va fi încercat scriind poveştile ?

Despre Creangă totul s-a spus, lucruri absolut noi nu mai sînt cu putinţă. Ne rămîne să ilustrăm, asemenea povestitorului însuşi, cu candoare, nişte observaţii ştiute de toată lumea, de mult tipice şi universale.

1964

Lecturi infidele, Editura pentru literatură, 1966, pp. 7—15.

GEORGE MUNTEANU

CREANGĂ — DINTR-O PERSPECTIVĂ A TOTALITĂȚII

Metafora cea mai cuprinzător-unificatoare a operei lui Creangă e, ziceam, *lumea ca spectacol*. Nu „lumea ca teatru", ci „lumea ca spectacol". De ce asemenea distingere, care poate să pară tautologică ori specioasă? Pentru că „lumea ca teatru" nu e o *metaforă*, ci înainte de toate o *temă*. De venerabilă tradiție, de vastă circulație în timp și în spațiu, tema aceasta presupune o certă *explicare* a lumii pînă în resorturile ei ultime, metafizice. O „filosofie" statornicită de mult, de obicei dezabuzată (sceptică, cinică, pesimistă etc.) stă la baza acestei teme, precum și o atitudine pe măsură față de lumea astfel înțeleasă: de obicei, o atitudine de contemplare detașată, alteori — una de ostilitate fățișă. Romanul *Criticon* de Baltasar Gracián, *Hamlet* și unele *Sonete* ale lui Shakespeare, *Glossa* lui Eminescu (nu versiunea F^2, ci aceea din ediția Maiorescu) sînt exemple mai mult sau mai puțin grăitoare în privințele ce interesează aici. Altfel stau lucrurile cu „lumea ca spectacol". În acest caz, nu poate fi vorba de vreo „temă" ce ar presupune ceva preexistent, prestabilit, de *un sens anume* dat lumii de postura ce s-ar impune în virtutea unui astfel de temei, ci — mai simplu — de o *viziune* presupunînd doar *coerența* și curgerea neîntreruptă a existenței în anumite făgașe, oricum în forme excluzînd haosul. În consecință, poziția scriitorului-plăsmuitor de *lume-spectacol*, ca și poziția cititorilor săi, pot fi dintre cele mai felurite; opțiunile — de asemenea, deplasîndu-se (practic vorbind) la infinit între extrema „pesimismului" și a „optimismului", a tragicului și a comicului, a epopeicului sau dramaturgicului ș.a.m.d. Presupune *Comedia umană* a lui Balzac, după datele ei intrinseci și în ansamblu (nu privită prin prisma cine știe cărei teorii explicative oferite de autor *aposteriori*, din afară), vreo „filosofie" anume, care le-ar exclude pe altele, vreo opțiune univocă în felul de a înțelege vasta operă, care e prin excelență

deschisă? Dar — revenind la subiectul nostru — presupune opera lui Creangă, prin întreaga-i structură fiind și ea una de tip „deschis" (am văzut), sau chiar îndeamnă la vreo alegere constrîngătoare a cheilor hermeneutice, fără de adoptarea cărora n-am putea-o pricepe? Nicidecum. Creangă, cel puțin, în privința asta a fost explicit: „Zi-i lume și te mîntuie!" Se cheamă deci că asemenea imagini cu dimensiuni și coerență de „lume" îngăduie și chiar stimulează explicări, interpretări plurivalente, deschise, limitate. Și nu e *metafora*, prin definiție, nelimitată, oferind o infinitudine de posibilități interpretative? Iată de ce am considerat potrivit să vorbim de *metafora lumii ca spectacol*, în cazul operei lui Creangă. Era un chip de a-i subînțelege excepționala *polisemie*, precum și *rădăcini* mai adînci decît se admite obișnuit. Și mai era un semn că, dintre multele interpretări posibile în virtutea amintitelor particularități, vom *alege* una, nu opusă integral celor precedente, bine cunoscute, pe care le-au oferit G. Călinescu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Vladimir Streinu etc., ci mai degrabă *complementară* lor și, oricum, netrădînd felul nostru de a fi.

Însă imaginea „lumii ca spectacol" ne revelează numai fața vizibilă a operei, finită, oarecum stabilă, nu structurile, modurile ei de a se organiza în profunzimi. Acolo, operantă s-a dovedit a fi de pe la început, de la *Poveste (Prostia omenească)*, o „metaforă-cheie" neluată în seamă pînă acum. I-am sugerat de mai multe ori prezența, în cele relatate anterior; e ceea ce am putea numi *metafora „drumului"*. De o universalitate a circulației în spațiu și în timp pe care nu o întrec cele mai ilustre „teme" literar-artistice *(titaniană*, a *fortunei labilis*, a *lumii ca teatru* ș.a.), *metafora „drumului"* — deși nu știm să i se fi consacrat pînă acum, undeva, vreun studiu pe măsură — e nucleul (deseori și fața) atîtor opere celebre, de la *Odiseea* la *Divina Comedia, Don Quijote, Lusiadele,* iar în vremurile mai noi — de la *Faust* la *Manfred, Peer Gynt, Moby Dick*; iar în literatura noastră: *Feciorul de împărat fără de stea, Sărmanul Dionis, Creanga de aur* și cîte, cîte altele. Ba, de e să ne luăm după frecvența metaforei „drumului" în folclorul popoarelor și în toate mitologiile, începînd cu cele mai vechi, înțelegem că rădăcinile ei coboară spre un probabil prototip, spre un *mit* primordial. Lucian Blaga, în antologia sa de traduceri din poezia universală, a inclus și acest mit poematizat din Africa centrală, de vechime insondabilă, numit *Povestea drumului*:

„Tatăl și fiul se duseră în pădure ca să pună curse.

Ei ajunseră la un drum foarte umblat de oameni. Fiul zise: «Vreau să pun aici cursa».
Tatăl zise: «Nu-i bine, acesta-i drum de oameni».
Fiul zise: «Eu totuşi o pun». Şi fiul puse cursa în acel loc.
A doua zi fiul găsi pe fratele mamei sale prins în cursă.
El strigă: «Tată, un animal».
Tatăl strigă: «Ce fel de animal?»
«Fratele mamei».
Tatăl zise: «Nu ţi-am spus? Acum sloboade pe fratele mamei-tii şi nu-ţi mai pune cursa aici».
Dar fiul nu voi să asculte. El îşi puse din nou cursa în acelaşi loc. A doua zi se prinse în cursă tatăl tatălui său.
A treia zi mamă-sa.
A cincea zi fiul prinse în cursă însuşi drumul.
Tatăl zise: «Lasă-l să fugă. Dacă nu-l laşi să fugă, nu ne mai ştim întoarce în sat».
Fiul nu voi să asculte. El luă drumul, îl strînse şi-l băgă în sac. Şi sacul îl luă pe umeri, dar cînd să se întoarcă cu tatăl său, ei nu mai putură să vadă decît tufe.
Ei nu mai găsiră satul.
În cele din urmă fiul îşi aruncă povara pe pămînt. Numaidecît drumul sări şi fugi în sat. Fiul şi tatăl său fugiră după el.
În sat fiul prinse din nou drumul.
Oamenii ziceau: «Acum drumul este al fiului, căci el l-a prins».
Fiul zise: «Aşa este. Drumul acesta este al meu, şi nimenea nu mai are dreptul să meargă pe el».
Şi-ntr-adevăr nimenea nu mai merse pe acel drum, şi drumul deveni foarte trist şi muri în cele din urmă".

Poemul — remarcabil şi remarcabil tradus, după cum se observă — e dintre cele aparţinînd lumii despre care Eminescu zice că „gîndea în basme şi vorbea în poezii". Interpretările ce i se pot da sînt, bineînţeles, plurale, însă un sens nucleatic parcă tot se poate alege din dispunerea radiară a implicaţiilor. „Drumul" e pentru circulaţia slobodă a oamenilor, zice experimentatul părinte inexperimentatului său fiu. Şi se poate întîmpla ca, punînd curse pentru fiare în mijlocul lui, tocmai ai tăi să se prindă mai întîi în ele. Pe urmă, ceea ce mitul numai sugerează, se vor fi prins în cursă tot alţi şi alţi oameni, de vreme ce calea era atît de „umblată". Şi, fireşte, nemaiavînd cine să circule pe el, drumul însuşi sfîrşi (sau era ca şi cînd ar fi sfîrşit) prin a se prinde în cursă. Un drum pustiu nu e un „drum". Apoi, neredat libertăţii rostu-

rilor sale, posibilităţii de a primi mereu viaţă de la oamenii ce umblau pe el, drumul trebui să devină „foarte trist şi muri în cele din urmă".

Ce vor să zică toate acestea? Nimic alta decît spun ori sugerează atîtea mituri străvechi, osificate de mult, dar şi expresivele metafore derivate din mitul „drumului" în vremurile mai noi — de la *Argonauticele* pînă la *Micul prinţ* şi (la opusul acestuia) *Castelul* lui Kafka. Într-o accepţie — după timpuri — *mitică, simbolică, metaforică*, „drumul" e totuna cu ieşirea din sine, cu deschiderea faţă de ce e în afară, spre priveliştea infinită a lumii, escaladînd orizont după orizont. Pornind de la orientala *Meka şi Meka*, iar aceasta, desigur, de la o mult mai bătrînă versiune a mitului „drumului", *Noaptea de decemvrie* a lui Macedonski e o memorabilă interpretare modernă a uneia din virtualităţile vechiului mit. O interpretare ce ar părea să convină îndeosebi mentalităţii din timpurile mai dincoace. „Drumul", oricine poate înţelege asta, înseamnă *cunoaştere*, însă nu neapărat şi *comprehensiune*. Mai precis: e doar o *posibilitate de* „cunoaştere", fiindcă poţi merge pe drum şi dormitînd, ori cu gîndurile aiurea, ori văzînd multe şi de toate, însă nepricepîndu-le etc. Fiind doar o posibilitate a cunoaşterii, se înţelege că nu e şi obligatoriul punct de atingere a comprehensiunii. În vremurile arhaice, se pare că oamenii socoteau că „drumul" trebuie să ducă oricum în sat, ori să facă posibilă *întoarcerea* în el, cînd îţi dai seama că nu duce nicăieri. În vremurile mai noi, s-a înţeles că există şi drumuri fără întoarcere. Înainte vreme, se credea că drumul poate să-ţi asigure oricum întoarcerea în sat, dacă vreun nechibzuit nu-şi întindea cursele în mijlocul lui, sau dacă vreun deţinător al puterii nu găsea nimerit să-l închidă, să-l folosească exclusiv pentru uzul său ş.a.m.d. În vremurile intrate sub controlul istoriei, oamenii au tras din avatarurile ei concluzii mai complicate. Între atîtea altele, ei par să fi ajuns şi la convingerea că, de nu le pun deliberat, obstinat, vine un moment, un răstimp, cînd îşi scapă involuntar cursele în mijlocul drumului pe care merg (în planul mai vast, social-istoric, *Memento mori* şi astfel poate fi interpretat; tot astfel, în planul existenţei individuale, intime, *Melancolie)*. Apoi încă de pe la *Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte* s-a băgat de seamă că pentru străbaterea unui drum nu ajunge adesea o viaţă de om; e, în timpurile moderne, şi sensul poemului *Eldorado* al lui Poe. Aşa a ajuns să se admită încă de pe vremea lui Heraclit, Socrate, mai încoace, că înţelepciunea e *drum spre...*, nu *capăt*. S-a argumentat chiar că satisfacţia, frumuseţea, e în

a merge, în *deschiderea* continuă de priveliști (fie și cu prețul oricîtor primejdii, al eșecului determinat pe neașteptate de acestea), nu în ajungerea la cine știe ce Porți ale lui Hercule, care-i echivalentă cu *obturarea* a toate. Nu e Meka emirului din *Noaptea de decemvrie* o fascinantă „fata morgana" ? Dar experiența pe care o încearcă Dionis al lui Eminescu, cînd cu ascensiunea în lună, nu dă a înțelege că acces pe toate drumurile nu poate fi, fiindcă asta ar însemna ca *partea* să se substituie *întregului* ? Dar la cîte încheieri nu pot duce tribulațiile eroului lui Robbe-Grillet din *În labirint* ? Drumurile au și *răspîntii*, aflăm încă din basme, obligînd la „chibzuință" în alegerea direcției de urmat. Și cîte nu s-ar mai putea zice, într-o prea frumoasă carte menită a pune rînduială în pădurea de sensuri, pornind de la mirifica metaforă a „drumului" ? Să mai amintim numai — drept trecere la ceea ce va urma — că drumul unui erou atît de specific românesc cum este Făt-Frumos e, cu oricîte ocolișuri, *circular* pînă la urmă. Mod de a sugera o superioară „filosofie" și o „înțelepciune practică" adecvată, în sensul că nu trebuie să te învrăjbești cu *firea*, de vrei să-ți stea în ajutor. Pentru a te orienta cum trebuie printre lucrurile și întîmplările lumii, trebuie să te silești a-i descoperi fiecăruia *măsura* proprie. Ce altceva poate să însemne împlinirea ?

•

Metafora „drumului" e omniprezentă în opera lui Creangă, reprezentînd însuși principiul ei de structurare. Metafora „lumii ca spectacol" e — la scriitorul nostru — numai *rezultatul* demersului creator : *mijlocul* ce duce spre asemenea rezultat e metafora „drumului". Nu există erou în creația marelui povestitor care să nu purceadă de „undeva" spre „altundeva". Eroul din *Poveste (Prostia omenească)*, după ce constată cu stupefacție cum nevasta-sa și soacra jeleau „întîmplarea neîntîmplată", zice cu exasperată mirare : „— Bre ! mulți proști am văzut eu în viața mea, dar ca voi n-am mai văzut. Mă... duc în toată lumea ! Și de-oi găsi mai proști decît voi, m-oi mai întoarce acasă, iară de nu, ba". În acord cu nucleul relativ stabil al metaforei „drumului" (același, se pare, de pe cînd virtualitățile ambiguizante ale acesteia nu se desfăcuseră din unitatea originară, sacrală, a *mitului)*, dusul „în toată lumea" înseamnă că eroul vrea să se edifice odată pentru totdeauna asupra naturii, proporțiilor, varietăților prostiei omenești. *Să se inițieze*, adică „drumul" nesemnificînd altceva, dintot-

deauna. Cu ce rezultate se întoarce eroul acasă, se știe. Însă dacă asta vrea să însemne că omul era înzestrat cu simțul *relativității* lucrurilor, că e un „realist", ce să zicem — după „drumurile" pe care le fac — de un moș Ion Roată sau „Popa Duhu"? Că sînt niște spirite însetate de absolut, „romantice". Structura lor îi determină să-și arunce curse în drum, ca „fiul" din mitul african, chiar dacă totul nu provine dintr-un gen de nechibzuință ca al aceluia. Iată deci cum, după natura „drumurilor" pe care le aleg și după maniera în care le străbat, devine posibilă clasificația de profunzime a eroilor lui Creangă. Se poate distinge, astfel, mai bine *natura* și *filosofia* lor, *apucăturile*, într-un cuvînt, „destinul" lor (inclusiv principiul de structurare a fiecărei creații în parte). În *Povești*, în *Moș Nichifor Coțcariul*, în *Amintiri din copilărie*, caracterul „inițiatic" al *drumului* — al *drumurilor* — este cu deosebire evident. Există naturi cumpănite, care apucă pe drumuri eronate numai din inexperiență, *id est* din nepricepere, nimerindu-l finalmente pe cel bun; totul e, în asemenea cazuri, de o rotație și o semnificație ca a șarpelui fabulos Ouroboros — nestrăin, evident, de mitologia „drumului". Harap-Alb, în drumurile lui, învață să-și asocieze forțele de tot felul ale naturii, spre a izbuti; Dănilă Prepeleac, după atîtea izbituri ale unei minți nearate de cumplita logică a evidențelor, învață s-o scoată la capăt anihilînd stihiile potrivnice tocmai prin singura forță a rațiunii trezite. „Drumurile" nu inițiază numai, ci și *sancționează*, cînd sînt străbătute cu gînduri piezișe ori nepotrivite. De pildă, în cazul lupului din *Capra cu trei iezi*, al fetei babei din povestea *Fata babei și fata moșneagului*, al sărmanului popă din *Povestea poveștilor*. A nu mai voi „să faci drumuri", chitind să-i pui pe alții să le facă pentru tine, poate duce la: „Iaca fericirea visată de mai înainte cum s-a împlinit!" *(Soacra cu trei nurori)*. Există, în opera lui Creangă, și „drumuri" de *inițiere mai pe de-ascunselea*, cum e cel din codrul Grumăzeștilor *(Moș Nichifor Coțcariul)*, ori „Cărarea Afurisită" dintre Secu și Agapia *(Amintiri din copilărie)*, cînd se întîmplă ca un bărbat bicisnic „să se mărite" după o fată sănătoasă în deplinătatea cuvîntului, ca Malca, sau cînd omul își alege — împotriva firii — mediul și modul de viață al „boaitelor fățarnice". Limitînd înțelesurile pînă la anecdotic, putem aminti și că, din cărpănoșenie, mătușa Mărioara face un „drum" treierat, fugărindu-l pe Ionică prin mîndrețe de cînepă, pînă o dau toată „palancă" la pămînt. Și cît s-ar mai putea dizerta asupra metaforei „drumului" și a celor pe care drumeția îi poartă către destinul lor, în opera lui Creangă!

Dar autorul, el — cum se zice în popor — „ce drumuri poartă"? Drumurile unei naturi cu însușiri de Ianus Bifrons. Drumurile unei alcătuiri umane din cale afară de puternice, în sensul participării parcă nemijlocite la geniul speței, dar pe care împrejurările îl aruncă parcă din praștie din *starea de natură* în aceea de *civilizație*, din *transistorie* în *istorie*. Piatra vulgară, lovită de oțel, se sfarmă — și atîta tot; cremenea scapără. Astfel și Creangă, în „drumurile" lui de aievea și în cele imaginare. Drumurile vieții sale sînt dificile și încurcate cît ale lui Harap Alb și Dănilă Prepeleac, considerați în simbioză posibilă. Drumurile operei lui Creangă sînt ca ale unui munte de cremene în continuă izbire cu un munte de oțel; scînteile ce au rezultat, ploaie gigantică, luminează pînă azi cît și „fulgerul neîntrerupt" al lui Eminescu. Și ca și acela, nu luminează doar, ci și încălzesc, pe toți cei ce prin alcătuirea lor și îndrumare potrivită nu concep să rămînă în „cercul strîmt". Iar pentru că vorbeam de *îndrumare potrivită*, aceea se oferă oricui descifrează cu răbdare *sensul* drumurilor ce întreprinde Hyperion-Luceafărul, precum și pe cel atît de congener al drumurilor lui Creangă-omul și artistul. Înverșunîndu-se o viață întreagă împotriva inechității, ipocriziei, neghiobiei proliferante, Creangă nu s-a ales din toate acestea decît cu înțelegerea faptului că merge spre moarte și uitare. La acestea să se fi gîndit el cînd, lovit de prostia și cruzimea potentaților, a stat „o zi și-o noapte cu coatele pe genunchi și cu tîmplele în mîini"? E foarte cu putință. „Înapoi spre viață!", își va fi zis poate de pe atunci. Cercul acesteia trebuia refăcut în alt chip, spre a nu se mai desface: deschizîndu-și „drum" de un gen deosebit, drumul închipuirilor invulnerabile la nimic — din *Povești*, din *Amintiri*...

Așa, Creangă n-a mai murit. Îl putem întîlni oricare dintre noi, oricînd, de vreme ce Sadoveanu însuși ne încredințează în *Sfat cu învățătorul* — că i s-a întîmplat asta.

*

„Drumurile" reprezintă prin sine o sursă nesecată de învățăminte. De aceea, Creangă n-avea nevoie să citească numaidecît pe Goethe spre a imprima multor scrieri de-ale sale structura compozițională — foarte dezinvolt concepută — a *Bildungsromanului*. „Drumurile" însă, ale vieții, ale retrăirii acesteia în gînd, prin cuvînt, ori în alt mod expresiv, reprezintă o tot atît de neistovită sursă de stări desfătătoare. Între acestea, stimularea dispoziției spre umor nu e cea din urmă și s-a observat de mult că îndeosebi indivizii, popoarele „umblate", posedă asemenea însu-

șire pe scară mai largă și în chip mai distinctiv. Ce-i drept, ar fi cam greu de stabilit dacă îndemnul spre călătorie cheamă dispoziția umoristică, sau el e condiționat de aceasta. După cum — spre a scurta în modul acesta drumul spre ceea ce interesează acum — ar fi greu de știut dacă atît de lăudatul umor al lui Creangă e cel care ațîță controverse interminabile cu privire la specificul său, ori controversele acestea tînjesc după ce le lipsește...

Oricum, disputa e veche, însă n-ar avea haz reluarea ei în detalii. Junimiștii vorbeau nediferențiat de *vîrtosul glumeț*. Esteții mai noi, interbelici și postbelici, disprețuiesc foarte pe cei ce văd în Creangă un *autor satiric*, admițînd numai că e *jovial, are umor*. Cei admonestați în chipul acesta ripostează senini că humuleșteanul e un *satiric prin excelență*. Și atunci cum poate fi ? Creangă, ne-am dat noi cu părerea, e o *natură de sinteză*, ca toți comilitonii săi, clasicii de întîia mărime. Însă, de se admite că astfel e înzestrarea lui, atunci se cheamă că scriitorul nici n-ar fi putut actualiza o singură valență dintre cele multe ale *comicului*, ci pe toate. Numai că nu la voia întîmplării, ci subsumîndu-le uneia, care să le ierarhizeze, să le stabilească precis locul și funcția în întreg. Ca la orice natură sintetizatoare, totdeauna puternic structurată. Din partea lui, Creangă ne asigură în *Amintiri...* că de mic era „vesel ca vremea cea bună", iar puțin mai încolo se sperie de „omul care se ia pe gînduri" și — aducînd pentru o clipă în prim plan perspectiva vîrstei mature — exclamă: „Uite cum te trage pe furiș apa la adînc, și din veselia cea mai mare cazi deodată în uricioasa întristare!" *(Ed. cit.*, p. 171, 172). Vasăzică, pentru Creangă întristarea e „uricioasă" și, în toate felurile ne dă de înțeles — în *Povești*, în *Amintiri...* — că n-are chef de ea. Lui, cum se exprimă cu alt prilej, îi priește „voia bună" și *Amintirile...* chiar textual arată că au fost scrise într-o vreme cînd scriitorul nu prea mai știa cum ar scăpa altfel de „uricioasa întristare": „Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă și nevinovată. Și, drept vorbind, acesta-i adevărul" *(Ibid.*, p. 172).

„Acesta-i adevărul" ? Adevărul felului de-a fi al lui Creangă, fără îndoială. El, în prelungita ceartă cu Decasteria e — după cîte urme scrise ne-au rămas — ironic, zeflemisitor. În povestirile cu moș Ion Roată are inflexiuni satirice în comentariu. În desele referințe din *Amintiri...* și din alte scrieri la „boaitele" de clerici e mușcător, sarcastic. Iar în surprinderea manifestărilor crase de prostie, e cu un fel de zîmbet în care se amestecă toate cele

amintite înainte, cîte puțin. Însă, în ansamblu, toate aceste nuanțe sînt subsumate funciarei sale înclinări spre *voie bună*, dispoziției de a se înveseli oricînd de ispråvile ori atitudinile nepotrivite ale lui, ale altora. Încît, e o vădită *sinteză a comicului* în opera sa, care, fără să excludă *trăsăturile complementare umorului*, se realizează sub semnul dominant al acestuia. Iată și în această privință, prin urmare, *ambiguitatea*, care nu e totuna cu a reduce comicul la o singură valență, dar nici refuz nu poate fi de a distinge liantul, factorul structurant.

Ce să înțelegem prin *umor*, în genere, și prin umorul lui Creangă, anume, vorbind simplu, fără a ne lăsa ispitiți de erudiția care s-a acumulat în jurul acestui subiect? Umorului și complementelor săi mai casanți le este comun *rîsul*, numai că pornind de la intenționalități și înfățișîndu-se diferit. La polul dinspre satiră și sarcasm domină vehemența de ton și pornirea de a nimici antivalorile, pe cînd umorul vizează cu precădere lucrurile numai criticabile, în sensul că-s și ameliorabile, sau, de e altfel, înseamnă că metehnele vizate țin de imperfecțiunile speciei umane, inerente condiției acesteia, deci meritînd o anume îngăduință. În acest sens privind lucrurile, unii cred că prin alcătuirea lui psihică umoristul e un melancolic de o nuanță cu totul specială. Ce să zicem însă de umoriștii care-și fac din rîs o petrecere intelectuală și afectivă atît de rafinată, încît oricînd găsesc un pretext pentru asta? Și, pe de altă parte, dacă s-a admis de mult că romantismul ori clasicismul, ca stări de spirit, nu există în stare pură, de ce am crede că în cazul umorului, al comicului îndeobște, lucrurile ar sta altfel? Rîsul care maschează o emoție gravă, poate chiar atroce, ori numai simpla înduioșare, tachineriile care-s fața convenabilă a unei simpatii mai puternice decît o îngăduie o anume situație, iată mișcări sufletești de mult cunoscute moraliștilor, psihologilor foarte specializați și ultraspecializaților psihanaliști. Noi, ceștilalți, putem observa doar că atunci cînd se manifestă în artă, umorul e un factor puternic de estetizare a emoțiilor, a comportamentului uman; că atunci cînd își face simțită prezența în relațiile nemijlocite dintre oameni, e un factor puternic de sociabilitate, de atitudini cordiale, de ținută urbană; că atunci cînd ascunde intenționalități așa-zicînd pedagogice, face mai mult și mai repede decît predicile de orice fel, decît coerciția, sancțiunea. Într-un cuvînt, pe cînd majoritatea celorlalte forme de comic sînt ofensive și vulnerează, umorul e mai curînd o terapie excluzînd remediile forte. Din această pricină, el constituie și o pavăză a lumii interioare împotriva ochilor scrutători ai lumii

din afară, luînd de obicei formele disimulării inocente, fără alte gînduri decît acelea de a evita intruziunile nedorite, promiscuitatea, care în lumea spiritului și a inimii pot dobîndi formele cele mai dezagreabile. Oricum, umorul nu poate reprezenta numai un fel de a fi, ci și un meșteșug în a se manifesta ca atare, o *mască* de rafinată funcționalitate, întrecînd cu mult ceea ce reprezentau anticele *persona*. Umorul e prin urmare un *stil*, în aspectele sale observabile.

Dar în resorturile lui de adîncime? Considerat așa, stratigrafic, umorul presupune un *scepticism fecund* (dacă ne putem exprima în acest chip), adică o mare înțelepciune practică, subînțelegînd că metehne au fost și vor mai fi, dar că ele își fac cumpănă cu însușirile bune. Pentru umorist, omul e o ființă recuperabilă, nu una damnată prin însăși condiția ei. La temelia umorului e de presupus deci un optimism lucid și, în genere, comprehensiune largă, iubire de oameni, nu mizantropie, ca în cazul multora dintre satirici. De aceea, slăbiciunile sînt privite, de nu cu absolută bunăvoință, atunci cu destulă înțelegere, care implică și o undă de simpatie. Participarea prin simpatie lucidă la avatarurile și aventurile condiției umane, iată, se pare, o trăsătură distinctă a umorului, această atitudine atît de complexă, care presupune mereu și un *nescio quid*, o margine de inefabil ce se simte, dar nu se poate defini satisfăcător niciodată. Sigur rămîne, dincolo de varietatea distingerilor mai particulare, că există o dialectică de un fel anume a umorului. Ea presupune, pe deoparte, dominarea lucidă, deci critică, deci — implicit — generatoare de rîs în legătură cu multe din cele ce oferă existența, iar pe de altă parte, ea implică o atitudine simpatetică față de ceea ce nu-i chiar cum ar trebui. Nici unul din cele două elemente nu se dezvoltă în dauna celuilalt. Dacă echilibrul acesta delicat s-ar spulbera, am avea ironia casantă, sarcasmul, diatriba și toate celelalte forme ale satirei propriu-zise. Or, cine să mențină intact asemenea echilibru fragil, decît un spirit demiurgic, unul dintre cei care s-au ridicat prin *înțelegere* dincolo de bine și de rău, dar nu în sensul lui Nietzsche, apocaliptico-egotist, ci păstrînd mereu simțul relativităților față de înfruntarea fără sfîrșit a antinomiilor lumii!

Un asemenea spirit, capabil de a păstra dificilul echilibru așa cum puțini mari umoriști au mai izbutit, s-a întîmplat să fie Creangă. Satira, sarcasmul, cînd amenință să-l înfierbînte mai mult decît se cuvine, el le relativizează printr-o ghidușie de situație ori pur și simplu verbală, calamburistică (de pildă, în scena înfruntării de fel pașnice din biserică între popa Oșlobanu și cei

care găsiseră că e momentul să-i amintească de „tipic", Isaia Teodorescu şi părintele Teofan; sau în suita de scene dinspre finalul afacerii cu pupăza etc.). Ironia, spre a risipi prezumţia de parţialitate (vaga bănuială de meschinărie intelectuală ce se insinuează în raport cu cei pe care prea îi ia ironia pe dinainte), Creangă o deviază repede în autoironie. Proba aceasta, alţi umorişti o trec mai greu. La Creangă, totul se face fără efort, de la sine, şi în virtutea marii lui iubiri de viaţă, de oameni, dar şi din acel sentiment de *petrecere intelectuală* care rar îl părăsea. În *Amintiri*... lucrul e cu deosebire izbitor, oricît de greu realizabil ar părea cînd te transformi pe tine însuţi în erou de ambianţă comică. Totul devine posibil prin faptul că autoironia e regizată magistral, parcă obiectivată, devenită *reprezentabilă* şi ea; ca orice, devine pretext de mare artă la Creangă. Iată-l, bunăoară, pe Nică a lui Ştefan a Petrei, stînd ca pe jăratec în primele timpuri de şcoală, aşteptînd „să-l procitească" un alt Nică, Nic-a lui Costache, un monitor caracterizat parcă într-o doară ca fiind „înaintat la învăţătură până la genunchiul broaştei", însă ironizat astfel pentru că era vrăjmaş de moarte al eroului. Urmează detaliile situaţiei, prezentate cu nu ştiu ce mare emoţie retrospectivă şi în stil febricitant: „Şi Nică începe să mă asculte; şi m-ascultă el, şi mă ascultă, şi unde nu s-apucă de însemnat la greşele cu ghiotura pe o draniţă: una, două, trei, pînă la douăzeci şi nouă. «Măi!!! s-a trecut de şagă, zic eu, în gîndul meu; încă nu m-a gătit de ascultat, şi cîte au să mai fie!» Şi unde n-a început a mi se face negru pe dinaintea ochilor şi a tremura de mînios". Drept care, cînd „adevăratul sfînt Nicolai" (nu cel „făcător de vînătăi"!) s-a îndurat şi a adus un lainic de şcolar de pe-afară, atunci „...eu cu voie, fără voie, plec spre uşă, ies răpede şi nu mă mai încurc prinprejurul şcoalei, ci o ieu la sănătoasa spre casă" (*Ed. cit.*, p. 155).

În acest episod, ca aproape în oricare altul, e întreg Creangă, cel care aduce faptele cu ştiinţă inimitabilă în *prezentul epic* de halucinante resurse sugestive. Mai îmbucurătoare ori mai puţin aşa, întîmplările acestea — prin sine insignifiante — urcă în zona marii poezii, graţie nimbului de înţelegere, de duioşie, de simpatie în care le învăluie povestitorul, pe care-l simţim mereu prezent undeva şi el, artistul matur, urmărind totul alături de noi cu un zîmbet abia perceptibil în colţul ochilor şi al buzelor. Îl mai urăşte el acum, rememorîndu-şi întîmplările, pe Nic-a lui Costache cu care se învrăjbise pe vremuri din pricina Smărănditei popii? De fel. Dimpotrivă, ceva din simpatia autoadmira-

tivă cu care-și amintește cum a scăpat de urmărirea „hojmalăilor" porniți să-l prindă, trece și asupra acestora, a numitului Nică, pare-se cel mai vajnic dintre ei. Dintr-o asemenea perspectivă, a Demiurgului-scriptor desfătător, cu nelipsitul său rîs ager, dar și cu indulgența celui ce vede relele și bunele din om pînă în străfunduri, eroii ce se perindă pe scena imaginară a *Amintirilor*... rămîn memorabili pînă și prin particularitățile lor infinitezimale. Rîsul e, se vede, un redutabil aliat al memoriei! Ținem minte debitul verbal al oricăruia dintre cei care învățau pe de rost gramatica lui Măcărescu, dar nu numai atîta, ci și mimica, intonația, inclusiv acel „nu știu ce" global și unic dintr-un individ pe care l-am cunoscut bine. Așa, — Trăsnea, om de fel prost, însă atît de puțin dedat cu cele intelectuale, îndeosebi cu niște abstracțiuni de tipul unora din amintita gramatică, îl reținem și prin înțelegerea lui năzdrăvană după care „a scrie bine într-o limbă" vrea să însemne „a scrie cu limba"; dar reținem, nu se prea poate ști cum, mina lui globală, personificare parcă a însăși obidei, cînd cu jale imensă și care numai prostie din născare nu arată, exclamă: „Decît țăran, mai bine să mori!" În grupuri, eroii devin încă mai de neuitat, poate unde mijloacele confruntării sînt mai bogate, iar *sentimentul petrecerii* — încă o particularitate a lui Creangă — pare să crească în proporție directă cu numărul convivilor de la imaginarele lui „Simpozioane". Am evocat faimoasa scenă a punerii „poștelor" și a bătăliei iscate după aceea, care numai plăcut nu s-a putut termina la vremea ei (de se va fi întîmplat aievea). Creangă ne-o relatează cu o plăcere de nedescris, cu un incomparabil simț al epocii bufe, punînd în toate detaliile o „seriozitate" antifrazică aproape solemnă, de parcă s-ar fi aflat în fața luptei de la Termopile! Dar înfruntarea ce se iscă în biserica unde slujea popa Oșlobanu și unde acesta se pomenește cu părintele Duhu și călugărul Teofan, veniți „să-i caute pricină", de ce enorm grotesc e! Insolitul, năstrușnicia întîmplării se desfășoară cu atîta repeziciune, încît rîsul cititorului abia ține pasul cu ele: „— Tipic, boaite fățarnice? Ia să vă dau eu tipic! zise părintele Oșlobanu, lăsînd sfintele încolo. Ne-ați luat cu șmichirie pe marele mucenic Dimitrie, izvorîtorul de mir, și ne-ați dat, în locul acestui sfînt vestit, pe Lazăr, un jidan tremțuros, care tot moare și iar învie, și învie și iar moare, de nu mai știe nime de numele lui. Acesta-i hram? Și după ce ne-ați calicit, luîndu-ne moșia și închizîndu-ne biserica cu zid, închideți acum în ciudă și poarta spitalului; ba până și clopotele ni le-au oprit de tras cînerii de doftori, tot din pricina voastră [biserica fusese inclusă în

corpul spitalului din Tîrgul-Neamţului — n.n.], de ni s-au împrăştiet poporenii; nici chioară de babă nu mai dă pe la biserică! Şi încă una: de şeizeci şi mai bine de ani, de cînd slujesc preuţia, voi aveţi să mă învăţaţi tipicul, pui de năpîrcă ce sunteţi! Ia staţi oleacă să vă scot eu gărgăunii din cap!... Şi zvîrr! cu pravila cea mare după călugări. Apoi, umflînd un sfeşnic zdravăn de alamă, după dînşii, să-i afurisască!... Şi, na! părintele Duhu şi Teofan şi-au prăpădit papucii, fugind mai mult pe brînci decît în picioare; chiar după tipic!"

De rîs, rîd toţi oamenii, în feluri şi chipuri: însă cînd în limba noastră s-a ivit expresia „a te tăvăli de rîs", ea, de bună seamă, trebuie să fi fost inspirată de privelişti ca acelea evocate de Creangă.

Mai există o nuanţă în umorul lui Creangă care scapă multora, deşi caracterul ei definitoriu vizează nu doar opera marelui povestitor, ci *specificul umorului românesc* în genere. E ceea ce am relevat în treacăt, pe la începutul acestor însemnări, pornind de la două binecunoscute „vorba ceea": „A face haz de necaz"; „Rîde ca prostul". Amîndouă zicalele vor să arate că sufletul românesc în toate se manifestă cu şart, cu rost: deci şi în ceva alunecător — la alţii — poate cam prea mult spre pura gratuitate. În felul de *a rîde*. Excepţii individuale pot exista, dar în sens exponenţial cei din seminţia noastră nu rîd niciodată fără pricină. Iar dacă, să admitem, se trezesc cu o poftă irepresibilă de rîs şi nu află necesara „pricină", şi-o inventează! După cum îngăduie împrejurările şi normele nescrise ale străvechii „bune cuviinţe". Mai adeseori ai noştri, însă, împinşi veacuri la rînd de tot felul de circumstanţe social-istorice, *au rîs* ca.. *să nu plîngă!* Iată modul românesc dintotdeauna de a se îmbărbăta: făcînd „haz" de „necaz". E un chip firesc-dialectic de a mobiliza, a pune în starea de apărare nepanicardă, calm şi ager scrutătoare, toate forţele lăuntrice. „Necazul" trebuie circumstanţiat, evaluat exact, cu superioară stăpînire de sine, dacă vrei să nu te strivească. Şi e ceea ce a făcut „hazul" totdeauna, între români. Că „hazul" românesc are şi o apreciabilă încărcătură de *gratuitate,* nimic mai natural: e semn de prea-plin, de vigoare sufletească necesară pentru a nu te încovoia sub griji. De altfel, fără această specie particulară de *detaşare* care se cheamă „gratuitate", cum ar fi posibilă înveselirea? Însă, dedesubtul stratului — variabil — de gratuitate, *hazul,* la noi, ascunde un nucleu statornic de gravitate necrispată, ci numai circumspectă. Avînd totdeauna ceva de înfruntat: calamităţile din afară, metehnele dinăuntru, care

nu scapă nestingherite de luciditatea atît de românescului „bun simț", în *haz* e de aflat totdeauna, prin urmare, și un ascuțiș ce nu se agită orbește, ci vizează nimicirea „mentală" a *necazurilor*, înainte de a o face în fapt. Iată, credem, în ce rezidă polaritatea fundamentală — de unde, firește, și agerimea, pregnanța, originalitatea umorului românesc, considerat îndeobște.

...Dar în cazul umorului din scrierile lui Creangă? Acolo, de la Dănilă Prepeleac și moș Nichifor Coțcariul, de la Nică și ceilalți copii cu care voise să meargă la urat, la „hojmalăii" din Fălticeni, toți, într-un fel sau altul, fac „haz de necaz". Să izolăm în această privință numai două situații din *Amintiri*... În scena cu uratul, nuanța umoristică a „hazului de necaz" e numită textual: „— Ei, amu, ce-i de făcut? [se întreabă copiii, după ce popa Oșlobanu îi gonise din curtea lui și era să-i «ologească» — n.n.]. Hai să intrăm ici, în ograda asta, zise Zaharia lui Gîtlan, că ne trecem vremea stînd în mijlocul drumului. Și intrăm noi la Vasile-Aniței și ne așezăm la fereastră după obicei. Dar parcă naiba vrăjește: cela nu sună coasa, că-i e frig; celuia că-i îngheață mînile pe cîrceie; văru-meu Ion Mogorogea, cu vătrarul subsuoară, se punea de pricină că nu ură, și numa-ți crăpa inima-n tine de necaz! — Ură tu, măi Chiriece, zic eu lui Goian; și noi, măi Zaharie, să pufnim din gură ca buhaiul; iară iștialalți să strige: hăi, hăi! Ș-odată și începem. Și ce să vezi? Unde nu se iè hapsîna de nevasta lui Vasile-Aniței cu cociorva aprinsă după noi, căci tocmai atunci trăgea focul, să deie colacii în cuptor. — Vai, aprinde-v-ar focul, să vă aprindă! zise ea, burzuluită grozav; dar cum se cheamă asta? În obrazul cui v-a învățat!... Atunci noi, la fugă, băieți, mai dihai decît la popa Oșlobanu... «Dar bun pocinog a mai fost ș-aista, zicem noi, oprindu-ne în răscrucile drumului din mijlocul satului, aproape de biserică. Încă una-două ca aiestea, și ne scot oamenii din sat afară ca pe niște lăieși. Mai bine mergem la culcare». Și după ce ne arvonim noi și pe la anul, cu jurămînt, să umblăm tot împreună, ne-am despărțit unul de altul, răbigiți de frig și hămisiți de foame, și hai fiecare pe la casa cui ne are, că mai bine-i pare. Și iaca așa ne-a fost umblarea cu plugul în anul acela".

Cea de a doua împrejurare, o vom aminti doar, ca și pe prima, fiind prea elocventă prin sine spre a mai impune comentariul prelungit. Nică și Zaharia lui Gîtlan, în hodoroaga de căruță a lui moș Luca, simt tot mai multă amăreală în suflet pe măsură ce se apropie de Socola, iar moșneagul parcă le mai face și el în ciudă, cu considerațiunile lui geografico-etnografice: „— Ei,

măi Zaharie, zic eu, coborîndu-ne la vale spre Pășcani ; de-acum și munții i-am pierdut din vedere, și înstrăinarea noastră este hotărîtă cine știe pentru cîtă vreme ! — Cum ni-a fi scris de la Dumnezeu sfîntul, zise Zaharia, cu glasul aproape stins..." Iar moș Luca, mai tîrziu : „— Așa-i viața cîmpenească [...] Cum treci Siretul, apa-i rea și lemnele pe sponci ; iar vara te înăbuși de căldură, și țînțarii te chinuiesc amarnic. N-aș trăi la cîmp, Doamne ferește ! Halal pe la noi ! Apele-s dulci, limpezi ca cristalul și reci ca gheața ; lemne de-ajuns ; vara, umblă și răcoare în toate părțile ; oamenii, mai sănătoși, mai puternici, mai voinici și mai voioși..." etc. Mai „voioși" ? Ex-catehumenii își aduc și ei aminte de asta, cînd bagă de seamă cum rîdeau cei „de la șes" de mîrțoagele bătrînului, ajunse la capătul puterilor : „— Moș Luca, de te-a întreba cineva, de-acum înainte, de ce trag caii așa de greu [se acoperiseră «peste tot c-un țol» — n.n.], să spui că aduci niște drobi de sare de la Ocnă, și las' dacă nu te-a crede fiecare !... — Ei, apoi ? ! Știutu-v-am eu că și voi mi-ați fost de-aceștia ? zise moș Luca, mergînd pe lîngă cai, plin de năduh ; nu mă faceți, că ia acuș vă ard cîteva jordii prin țolul cela, de v-a trece spurcatul ! Auzind noi ce ni se pregătește, ghiontitu-ne-am unul pe altul, chicotind înădușit, și ca' mai ba să zicem nici cîrc !" Așa înfruntă, prin urmare, „necazul" cu „hazul" eroii lui Creangă.

Și să nu uităm încă un lucru : înseși *Amintirile*... au fost scrise din pornirea omului matur de a înfrunta demn acel cutremurător presentiment că „de-acu nu-i mult pînă departe !" Iată, deci, cum „hazul" stîrnit de amintirea ghidușei sale copilării era contraponderea teribilelor „necazuri" ale vîrstei ce declina, ridicîndu-se la noblețea de veritabilă, suprem-bărbătească *atitudine existențială*.

Introducere în opera lui Ion Creangă,
București, Minerva, 1976, p. 208—233.

NICOLAE CIOBANU

POVESTEA LUI HARAB-ALB, SINTEZĂ A BASMULUI ROMÂNESC

În eventualitatea că s-ar proceda la selecţia (mai exact, supraselecţia!) capodoperelor literaturii române exemplare după gradul capacităţii lor de a sintetiza spiritualitatea poporului nostru, relevată în „fiinţialitatea" ei imuabilă, prin implicare intim dialectică în fluxul valorilor eterne şi ale umanităţii, nu încape îndoială că celei mai de seamă realizări a basmului cult românesc, *Povestea lui Harap-Alb,* i s-ar cuveni unul din primele locuri. Iată de ce considerăm că orice abordare critică a scrierii este constrînsă a se întemeia pe adîncul şi complexul ei filon ontologic. De altminteri, sub acest aspect, formulările memorabile nu lipsesc, iar cele datorate lui Pompiliu Constantinescu se impun atenţiei cu prioritate. Prevalîndu-se de opinia acceptată potrivit căruia Creangă este un geniu exponent al spiritualităţii poporului român („Creangă artistul e expresia nealterată a unei individualităţi ce însumează dispoziţiile creatoare ale spiritului etnic. Specificul lui se confundă în specificul virtual al rasei, care şi-a găsit excepţional miracolul expresiei atît în suferinţa dezinteresată, cît şi în forme de pitoresc gigant, de umor masiv şi calm"), criticul defineşte mai întîi ideatica basmului în termeni memorabili: „*Harap-Alb* e însăşi sinteza basmului românesc. Toată filosofia noastră populară, între fatalitatea răului şi ideala căutare a binelui, se lămureşte în încercările grele ale fiului de împărat, robit diavolului cu chip de om, preschimbat în Spîn şi mîntuit de bunătatea şi curăţia lui prin colaborarea uriaşilor întruchipînd principiul puterii cosmice şi ale eticului linear." Apoi, se trece la revelarea mecanismului creator originar, operaţie favorizată de pătrunzătoare disocieri sociologice: „În *Harap-Alb,* Creangă desprinde din adîncul spiritului anonim elemente de epopee; fantezia nu mai e stînjenită de ţinuturile reale ale Moldovei, viaţa eroilor nu mai e micşorată de împrejurările sociale care stăvi-

leau, prin civilizație, puterea lui Oşlobanu şi întrerupeau apetitul de năzdrăvănii fără finalitate ale copiilor carcerați între zidurile învățăturii". Pentru ca, în fine, în spiritul acestor aprecieri definitorii, să să treacă la (re)definirea temei literare propriu-zise a basmului, odată cu luarea în atenție a înseşi temei eroului, circumscrisă elementelor narative specifice genului: „Harap-Alb încearcă absolutul, aservit Diavolului, izbuteşte, fiindcă a înfruntat eroic primejdiile, însă termină umanizat, prin iubire satisfăcută. Scopul vieții e deci iubirea. Idealul e aici, pe pămînt; tentația vine numai din credulitatea în Diavolul, care-ți cumpără sufletul, speculîndu-l spre folosul lui. Dar cine e bun prin esență, dacă s-a lăsat momit de rău, ispitind absolutul, va triumfa, fiindcă n-a şovăit. Răsplata vine tot de la viață; gravitatea riscului e dovada neîndoielnică a moralității: resemnarea, după încercări repetate, din care eroul nu sucombă, sub deznădejde, e completată de imprevizibil. Setilă, Gerilă, Flămînzilă şi Păsări-Lăți-Lungilă reprezintă duhul pămîntului, neutri în intenție, cu potențe supraumane de a înlătura piedicile, ca un hazard binevoitor, vin în momentele supreme de pierzanie, rezolvînd de la sine irezolvabilul. În figurile simbolice ale basmului, Creangă a prins copcile fanteziei populare, coborînd în geniul narativ al rasei şi în filozofia lui asupra vieții" (*Ion Creangă*, în *Scrieri*, 2, 1967, p. 338—346).

Din unghiul temei noastre critice, problema este de a urmări modul în care, cum tot Pompiliu Constantinescu zice, *mitul narativ* din *Povestea lui Harap-Alb* îşi relevă existența epică în sine, ca proiecție în fantastic. În acest punct, raportarea scrierii la cealaltă capodoperă a basmului cult românesc — eminescianul *Făt-Frumos din Lacrimă* — se impune. Avem a face, în fond, cu două moduri fundamentale şi, de aceea, structural diferite, de valorificare a filonului fantastic încorporat în tezaurul mitic-folcloric. Înainte de toate este izbitoare diferența de regim de care beneficiază imaginarul fabulos într-un caz şi într-altul. Circumscris suprarealității idealizant-romantice, imaginarul din basmul eminescian cristalizează în ceea ce numeam *povestea în vis* a existenței eroului, în aşa fel încît, sub aspectul narativității, fantasticul se închide perfect în „sinea" sa metafizică, tăind, parcă, toate canalele ce-l leagă de realitatea fenomenală. La Creangă, starea de lucruri ce ne întîmpină este diametral opusă. Homerismul propriu viziunii sale creează acel spațiu unic unde fuziunea dintre imaginar şi real atinge desăvîrşirea. De aici decurge completa absență a visului ca formă de potențare a fabulosului

ceea ce explică substanța *a-metafizică* a universului narativ crengist, inclusiv a celui fantastic. „Amestecul de realism și de fabulos — observă G. Călinescu — este mai bătător la ochi și mai neașteptat în Povestea lui *Harap-Alb*, în care ar trebui să predomine miraculosul și irealitatea." Bătător la ochi într-adevăr, fenomenul în discuție nu ni se pare totuși chiar atît de neașteptat dacă avem în vedere atît substratul ideatic și tematic al basmului (în sensul definit de Pompiliu Constantinescu), cît și „formula" narativă practicată de povestitor. Din ultimul punct de vedere, *Povestea lui Harap-Alb* este o adevărată *summa*. Efectele fuziunii dintre imaginar și real ne întîmpină încă din pasajul introductiv al basmului. Schematismul enunțiativ specific prototipului folcloric la care ne-am referit este supus unei remarcabile operații de revitalizare epică, prin care sînt umplute de conținut atemporalitatea și aspațialitatea convenției prototipale :

„Amu cică era odată într-o țară un craiu, care avea trei feciori. Și craiu acela mai avea un frate mai mare, care era împărat într-o altă țară, mai depărtată. Și împăratul, fratele craiului, se numea Verde împărat ; împăratul Verde nu avea feciori, ci numai fete. Mulți ani trecuse la mijloc de cînd acești frați nu mai avuse prilej a se întîlni amîndoi. Iară verii, adică feciorii craiului și fetele împăratului, nu se văzuse niciodată de cînd erau ei. Și așa veni împrejurarea de nici împăratul Verde nu cunoștea nepoții săi, nici craiul nepoatele sale : pentru că țara în care împărățea fratele cel mai mare era tocmai la o margine a pămîntului, și crăiia istuilalt la altă margine. Și apoi, pe vremurile acele, mai toate țările erau bîntuite de războaie grozave, drumurile pe ape și pe uscat erau puțin cunoscute și foarte încurcate și de aceea nu se putea călători așa de ușor și fără primejdii ca în ziua de azi. Și cine apuca a se duce pe atunci într-o parte a lumii adeseori dus rămînea pînă la moarte."

Narațiunea este supusă în continuare unei metodice operațiuni de revigorare, menită să nuanțeze și să adîncească mobilul realist-uman în virtutea căruia se desfășoară faptele și acționează eroii. Astfel, sînt invocate interese practice (împăratul Verde are nevoie de un moștenitor la tron), a căror satisfacere nu este deloc lesnicioasă, date fiind depărtarea dintre cele două împărății și vremurile grele, bîntuite de războaie. Probarea voiniciei eroului tînăr se produce și ea într-un nou context motivațional, încărcat de concretețe existențială. Bătrînul crai, la rîndul său, conștient de marile dificultăți pe care feciorii săi le vor întîmpina, dialoghează cu ei în termenii realității familiale. Cînd speriat de urs,

cel mai mare dintre feciori se întoarce acasă, împăratul se arată necruțător în mustrările lui („Se vede lucru că nici tu nu ești de împărat, nici împărăția pentru tine; și decît să încurci numai așa lumea, mai bine șezi deoparte, cum zici, căci mila Domnului: Lac de-ar fi, broaște sînt destule. Numai aș vrea să știu, cum rămîne cu moș-tău? Așa-i că ne-am încurcat în slăbiciune?"); pentru ca față de al doilea fecior să manifeste o duritate încărcată de ironie necruțătoare („— Ce mînca văd eu bine că ai, despre asta nu e vorba, fătul meu, zise craiul posomorît, dar, ia spuneți-mi, rușinea unde o puneți? Din trei feciori cîți are tata, nici unul să nu fie bun de nimica?! Apoi, drept să vă spun că atunci degeaba mai stricați mîncarea, dragii mei... Să umblați numai așa, frunza frăsinelului, toată viața noastră și să vă lăudați că sunteți feciori de craiu, asta nu miroasă a nas de om... Cum văd eu, frate-miu se poate culca pe o ureche din partea voastră; la sfîntul Așteaptă s-o împlini dorința lui. Halal de nepoți ce are. Vorba ceea: La plăcinte, înainte / și la războiu înapoi"). Nu e greu de sesizat că disputa este trasă pe făgașul unui sistem de valori tradițional-autohtone pregnante. Sublimarea *simbolului fantastic* (G. Călinescu) în materia realist-nuvelistică de inflexiune populară e peste tot sesizabilă. Chiar odată pătrunși în miezul fantastic al basmului, epicul se menține pe aceeași direcție. Întîiul eșantion ni-l oferă întîlnirea feciorului celui mic al craiului cu sfînta Duminică, deghizată în bătrînă și nevoiașă cerșetoare. Episodul se distinge prin discret savanta gradație dialogic-narativă în virtutea căreia ezotericul de tip miraculos se insinuează în comportamentul și reacția psihică a personajelor. Pentru început, asistăm la inofensiva gîlceavă dintre bătrîna cea sfătoasă și fiul de crai necăjit, cînd aproape nimic nu pare a da de înțeles că textul ar tinde în vreun fel spre „scindare". Chiar dacă sfînta Duminică își dezvăluie anumite însușiri ieșite din comun, faptul pare că ține de frecvent întîlnita lăudăroșenie a bătrînilor:

„— Fecior de craiu, vedè-te-aș împărat! Spune babei ce te chinuiește; că, de unde știi, poate să-ți ajute și ea ceva.

— Mătușă, știi ce? Una-i una și două-s mai multe; lasă-mă-n pace, că nu-mi văd lumea înaintea ochilor de necaz.

— Luminate crăișor, să nu bănuiești, dar nu te iuți așa de tare, că nu știi de unde-ți poate veni ajutor.

— Ce vorbești în dodii, mătușă? tocmai de la una ca d-ta ți-ai găsit să aștept eu ajutor?"

Pe neașteptate, însă discuția capătă un alt conținut. Ceea ce părea simplă lăudăroșenie, exprimă o realitate ieșită din comun,

adică fantastică, de care tînărul erou, fără voința lui, se lasă atras. Sporovăiala bătrînei privind mijloacele pe care i le recomandă pentru a izbîndi îl convinge, ceea ce-l face să intre în jocul magic propus.

„Și pe cînd vorbea baba aceste, o vede învăluită într-un hobot alb, ridicîndu-se în văzduh, apoi înălțîndu-se tot mai sus, și după aceea n-o mai zări de fel. Atunci o înfiorare cuprinde pe fiul craiului, rămînînd uimit de spaimă și mirare, dar pe urmă venindu-i inima la loc și plin de încredere în sine că va izbuti la ceea ce gîndea se înfățișează înaintea tată-său" etc.

Contaminarea magic-ezoterică a narațiunii se face însă într-un chip atît de difuz încît nu e de mirare că Făt-Frumos nu poate încă a avea deplina conștiință a celor petrecute. La rîndul său, bătrînul crai își întîmpină feciorul cu o neîncredere tăios exprimată: „Doar tu să fii mai viteaz, dar parcă nu-mi vine a crede. Însă dacă vrei și vrei numaidecît să te duci, eu nu te opresc, da mi-i nu cumva să te întîlnești și cu scîrba în drum și să dai și tu cinstea pe rușine, c-apoi atunci curat îți spun că nu mai ai ce căuta în casa mea." Iar cînd aude ce anume îi cere feciorul, împăratul se lansează într-un adevărat discurs demobilizator. Numai că, de data aceasta, în inanalizabila sa subtilitate, textul demonstrează o inextricabilă ambiguitate. Ironia descurajatoare a bătrînului relevă, în fond, dramatica sa alarmă interioară, determinată de faptul că, descoperind secretul vitejiei lui de altădată (calul, armele și hainele din tinerețe), feciorul cel mic chiar va fi în măsură să purceadă în teribila aventură de a ajunge la Verde Împărat. Teama este aceea care stăpînește acum discursul, înmuiat în ironia aproape îndurerată: Craiul, auzind aceasta, parcă nu i-a prea venit la socoteală, și încrețind din sprîncene a zis:

— Hei, hei! dragul tatei, cu vorba aceasta mi-ai adus aminte de cîntecul cela:

Voinic tînăr, cal bătrîn,
Greu se-ngăduie la drum!"

Magicul începe deci să-și exercite funcțiile problematizante, conferind textului o tensiune existențială pe care prototipul folcloric o eludează cu inocență. Din acest motiv, sinteza ideatic-mitică a basmului începe a se constitui, elementul fantastic fiind acela care îi asigură autonomia narativă. Unitatea epică a scrierii rezidă în inefabila fuziune dintre partitura realist-stranie, de o parte, și partitura miraculos-fabuloasă, de altă parte. Cunoscutul

deziderat formulat de Tzvetan Todorov potrivit căruia condiția ideală a dobîndirii *fantasticului pur* depinde de perfecta împletire ce poate avea loc, în cazuri absolut rarisime, între cele două „categorii" — straniul și miraculosul — își probează în chip strălucit valabilitatea. Cîmpul narativ al basmului reflectă cu naturalețe fenomenul, mai ales în episoadele ce delimitează momentele cheie înscrise pe axul sublimei aventuri a eroului. Cele două „categorii" — straniul și miraculosul — își dispută permanent întîietatea, făcîndu-și fiecare parte dreaptă. Prezența unuia sau altuia din ele poate fi predominantă, dar niciodată exclusivă. Astfel, în episoadele în care miraculosul are întîietate se produce un insidios proces de „impurificare", în sensul *re-epicizării* psihico-analitice. Eroul este stăpînit de dubii morale sau de paroxisme afective caracterizate tocmai prin inaderența lor la miraculos. Neîncrezător încă în soluția magică de sorginte miraculoasă, furnizată de bătrîna deghizată în cerșetoare, Făt-Frumos nu renunță la criteriul judecății dictate de bunul simț realist. Este adevărat, subconștientul așa-zicînd mitic îl determină să acorde credit sfatului de a duce tava de jăratec în mijlocul hergheliei, dată fiind „amintirea ancestrală" *a simbolismului purificator* (G. Durand), în măsură a „învia", a reîntineri, a repune în mișcare materia, inculcat elementului primordial care este focul. Dar cînd vede care dintre cai se apropie de tavă, mirarea revoltată nu-l ocolește („— Ghijoacă uricioasă, ce ești! din toți caii, tocmai tu te-ai găsit să mănînci jăratec? De te-o împinge păcatul să mai vii o dată, vai de steaua ta are să fie!"). Nici măcar după a treia încercare (de remarcat, prezența cifrei ezoterice, ce revine și în acest episod, — calul se „scutură" sau „zboară pînă la cer" de *trei* ori — și care, corelată cu alte elemente de natură similară indică un anumit filon ingenuu-ocultist propriu eposului crengist), eroul nu se dă de tot bătut în fața straniei perseverențe a „răpciugosului" cal; scepticismul lucid acționează încă din plin („— Să-l iau, ori să-i dau drumul; mă tem că m-oiu face de rîs. Decît așa cal mai bine pedestru.") Numai dovada spectaculoasă produsă de elementul miraculos îl convinge întru totul, determinîndu-l a păși cu firească putere de adaptare în miezul fantastic al basmului:

„Și cum sta el în cumpene, să-l ieie, să nu-l ieie, calul se și scutură de trei ori și îndată rămîne cu părul lins-prelins și tînăr ca un tretin, de nu era alt mînzoc mai frumos în toată herghelia. Și apoi, uitîndu-se țintă în ochii fiului de craiu, zice:

— Sui pe mine, stăpîne, și ține-te bine."

Dar, chiar şi acum, cînd ne aflăm în plină realitate fantastică, unde miraculosul acţionează fără limite, atmosfera de normalitate existenţială rămîne preponderentă. Nici chiar însuşirea calului de a vorbi şi de a comunica pe această cale cu stăpînul său nu răpeşte nimic din firescul episodului. Harul povestitorului, care instituie peste tot norma vieţii reale, conferă scenei o poeticitate de tip baladesc: „Ei, stăpîne, cum ţi se pare? Gîndit-ai vreodată c-ai să ajungi soarele cu picioarele, luna cu mîna şi prin nouri să cauţi cununa?", „De mi-i duce ca gîndul, tu mi-i prăpădi, de mi-i duce ca vîntul, tu mi-i folosi"; „Atunci calul zboară lin, ca vîntul şi cînd vîntul au obosit, iaca şi ei la craiul în ogradă au sosit."

Calul cel năzdrăvan al lui Harap Alb, zice G. Călinescu, este „nu numai un mijloc de locomoţie, ci şi o inteligenţă excepţională, avînd grai". Sînt daruri pe care, mai observă criticul, şi caii din epopeile homerice le aveau („Şi caii lui Ahile aveau astfel de daruri, de care aminteşte şi Gr. Alexandrescu: «Şi caii lui Ahil, care prooroceau / Negreşit că au fost, de vreme ce-l trăgeau»)", pentru ca tot marele critic să insiste asupra ideii prin aporturi comparatiste: „În fond, calul năzdrăvan este sub o latură un aparat de zbor, şi în *O mie şi una de nopţi* un indian arată regelui Persiei un cal artificial ce zboară la atingerea unei manivele. Aparatul a trecut apoi sub numele de «el famoso caballo Clavileño» în *Don Quijote* al lui Cervantes. Putem spune că, atunci cînd e nevoie, calul năzdrăvan are două viteze — ca vîntul şi ca gîndul." În ce-l priveşte pe Creangă, în comparaţie cu exemplele invocate de G. Călinescu, motivul apare absolut *de-convenţionalizat*, înscriindu-se în ordinea firească a existenţei eroului.

Deşi se întrepătrund atît de strîns, colaborînd cu maximă eficienţă, straniul şi miraculosul sînt totuşi investite cu atribute sensibil diferite sub raport ideatic. În esenţă, straniul are un statut privilegiat, în sens axiologic, pe cînd miraculosul deţine o poziţie secundară. Cu alte cuvinte, miraculosul se pune în slujba straniului, constituindu-se în soluţie salvatoare ori de cîte ori intriga narativă sau conflictul psiho-moral intră în impas. Ca efect epic, aici identificăm sursa încîntătoarei proiecţii a imaginarului în fabulosul feeric.

Problematica basmului îşi bizuie enunţurile fundamentale pe dichotomia arhetipală *bine-rău*. Ca pericol potenţial, *răul* acţionează mimînd cu perfidie atributele *binelui*. Graţie demonismului malefic ce defineşte personalitatea individului menit a-l reprezenta, *răul* constituie factorul de opoziţie supremă în calea binelui.

Fascinația exercitată de basmul crengist are drept sursă prezența unui personaj însărcinat cu o asemenea funcție, unic prin aptitudinile lui. Este vorba, se înțelege, de personajul Spînului. Prin urmare, să ne amintim cele spuse de bătrînul crai fiului său cel mic, înainte ca acesta să purceadă în marea sa călătorie :

„— Fătul meu, bun tovarăș ți-ai ales, de te-a învățat cineva, bine ți-a priit, iară de-ai făcut-o din capul tău, bun cap ai avut. Mergi de-acum tot înainte, că tu ești vrednic de împărat. Numai ține minte sfatul ce-ți dau : în călătoria ta ai să ai trebuință și de răi și de buni, dar să te ferești de omul roș, iară mai ales de cel spîn, cît îi putè, să n-ai de-a face cu dînșii, căci sunt foarte șugubeți. Și, la toată întîmplarea, calul, tovarășul tău, te-a mai sfătui și el ce ai să faci, că de multe primejdii m-a scăpat și pe mine în tinerețele mele."

Textul cuprinde o adevărată carte de învățătură comentată. Înainte de toate, este vorba de motivul călătoriei inițiatice, în privința căreia bătrînul crai ține să-și instruiască feciorul. În virtutea viziunii de etos mitic-pastoral a basmului, calul este ridicat la rang de factor suprem nu numai pentru calitatea de tovarăș de călătorie, unic prin înțelepciunea lui. O asemenea stare de lucruri invederează vechimea și larga răspîndire a basmului, și nu e de mirare că motivul central propriu tipului căruia *Povestea lui Harap-Alb* îi aparține este identificat, cum arată Ovidiu Bârlea, într-o *saga* scandinavă *(Gaungu-Hrólfs Saga).* În privința calului ales, bătrînul crai se arată deci liniștit, faptul decurgînd din firescul mod de a privi realul și miraculosul într-o indestructibilă unitate. Pe de altă parte, însă, avertismentul vizînd posibilitatea fatală a întîlnirii feciorului cu *omul roșu* sau, mai ales, cu *omul spîn,* se circumscrie altei categorii de sfaturi înțelepte. De data aceasta sîntem proiectați în plină gîndire magică. Depășind mentalitatea potrivit căreia răul ca emanație a spiritului diavolesc se întruchipează în ființe (reale sau fabuloase) aparținînd altor regnuri decît cel uman, apare ideea că adevăratul exponent al datului respectiv nu este decît omul. Cum se întîmplă de regulă, este vorba de *omul însemnat.* G. Călinescu observă că lipsa părului sau culoarea roșie a acestuia, ca deficiențe fiziologice, conduc la înăsprirea caracterului. Nu ni se pare totuși că explicația e suficientă. Trecînd dincolo de o asemenea interpretare psihologică de uz curent, e plauzibil a ne gîndi la simbolistica ezoterică a faptelor. Avem în vedere, într-un caz, credința că aspectul *ignicolor* al părului traduce ideea de spirit distructiv, în sens malefic, întrucît diavolul însuși și-ar trage „ființa" din acțiunea primordială a focului ni-

micitor. În celălalt caz, al *omului spîn*, situaţia e mai complicată; vom nota totuşi că absenţa părului divulgă un complex de inferioritate masculină. E un complex alimentat nu numai de sentimentul frustrării. Avem în vedere şi (am spune) „subcomplexul" biblic vizînd considerabila diminuare a forţei fizice sau „subcomplexul" mitic-antropologic — mai obscur şi mai adînc — potrivit căruia părul simbolizează ideea de feminitate originar procreatoare (raportată la ceea ce Bachelard, în *Eau et rêves*, numeşte „complexul Ofeliei"). De aici, deducem că spînul ar fi rodul unei intervenţii a însuşi diavolului, capabilă a frustra individul de acel altruism pe care numai dependenţa de dragostea maternă îl poate genera.

Opţiunea pentru *omul spîn* ca exponent al spiritului diavolesc, dată fiind „modificitatea" însemnului malefic, are consecinţe excepţionale pentru întreaga structură a basmului. Întîi de toate, de aici purcede modul de a acţiona al Spînului în relaţiile cu celelalte personaje şi cu Harap-Alb în primul rînd. Personajul adoptă un comportament care nu se abate cu nimic de la logica firescului. Deosebirea dintre el şi, de pildă, congenerii săi caragialieni (*din Kir Ianulea, La hanul lui Mînjoală, Calul dracului, La conac* etc.) este frapantă : nicăieri şi niciodată, personajul lui Creangă nu face figură de *vrăjitor*, adică de ins înzestrat cu puteri supranaturale, în stare să-şi impună voinţa asupra celorlalţi fără nici o dificultate. Neavînd însuşirea de a face minuni, el tinde la punerea în aplicare a planului de uzurpare a identităţii lui Harap-Alb pe căi de cu totul altă natură. Inteligenţa vicleană, înzestrată cu o mare forţă de persuasiune îi dictează orice gest. De cîte ori iese în calea lui Harap-Alb, Spînul recurge la argumente atît de normale, încît este aproape imposibil a-i respinge propunerile. Iată, astfel, scena celei de-a doua întîlniri cu Harap-Alb :

„— Bună cale, drumeţule !

— Bună să-ţi fie inima cum ţi-i căutătura, zise fiul craiul.

— Cît despre inima mea, s-o dea Dumnezeu oricui, zice Spînul oftînd... Numai ce folos? Omul bun n-are noroc ; asta-i ştiută ; rogu-te, să nu-ţi fie cu supărare, drumeţule, dar fiindcă a venit vorba de-aşa îţi spun, ca la un frate, că din cruda copilărie slujesc prin străini şi încaltea nu mi-ar fi ciudă, cînd n-aş vrea să mă dau la treabă, căci cu munca m-am trezit. Dar aşa muncesc, muncesc, şi nu s-alege nimica de mine ; pentru că tot de stăpîni calici mi-am avut parte. Şi vorba-ceea ; la calic sluješti, calic rămîi. Cînd aş da odată peste un stăpîn cum gîndesc eu, n-aş şti ce să-i fac, să

nu-l smintesc. Nu cumva ai trebuință de slugă, voinice? Cum te văd, sameni a ave său la rărunchi."

Spînul, în calitatea sa de *om însemnat*, este „programat" din capul locului a se constitui în mijloc oarecum explicit de a activa paradigma mitic-existențială prevăzută de destinul lui Harap-Alb. Dar spre deosebire de Caragiale, care, „nuvelizînd" cu o neascunsă voluptate comico-pitorească (balcanismul) *de-canonizează* dezinvolt schema basmică originară, Creangă manifestă aici mult mai multă circumspecție. Statutul simbolic al personajului beneficiază de o acoperire epică lineară. În comparație cu Negoiță din *Kir Ianulea* sau cu hangița Marghioala din *La hanul lui Mînjoală*, Spînul are o identitate *a-biografică*. Începînd de la faptul că numele îi provine din substantivizarea unui adjectiv-poreclă, constatăm că demonicul personaj nu lasă să-i scape nimic din datele ce-i alcătuiesc eventuala biografie reală. La prima vedere, explicația pare banală, dată fiind structura speciei narative în care eroul funcționează. Însă, situația e mai complexă. Oricît ar părea de paradoxal, Spînul *nu poate* avea o biografie. Asemenea lui Mefisto, el *nu este om*. De aceea, avem serioase motive să presupunem că înfățișarea de *om însemnat* sub care el se arată lui Harap-Alb și în continuare celorlalți eroi ai basmului, este una de împrumut. Este vorba de cunoscuta „tehnică" a deghizării spiritului luciferic în ființă umană. Că Spînul aparține acestei zone a supranaturalului ne putem încredința judecînd după împrejurarea că atît la a doua, cît și la a treia întîlnire cu Harap-Alb, el își schimbă înfățișarea, timbrul vocii, îmbrăcămintea și calul: „Merge el înainte prin codru cît merge, și la o strîmtoare numai iaca ce Spînul iar îi iesă înainte, prefăcut în alte straie, și zice cu glas subțiratec și necunoscut [...]", „Și tot horhăind el cînd pe o cărare, cînd pe un drum părăsit, numai iaca ce iar îi iesă Spînul înainte, îmbrăcat altfel și călare pe un cal frumos și prefăcîndu-și glasul, începe a căina pe fiul craiului, zicînd. [...]"

Dar, în pofida statutului său de ființă supranaturală, personajul nu recurge la unica soluție care ar fi putut induce rapid în eroare pe Harap-Alb: schimbarea chiar a înfățișării de *om spîn*. De data aceasta, explicația vizează nu numai evitarea facilității de a recurge la un element miraculos *ad-hoc*; ceea ce ar fi construit un handicap pentru „nuvelizarea" basmului din unghi realist-fantastic, nuvelizare bizuită pe exploatarea elementului straniu. Aici intră însă în discuție un factor de altă natură. Personajul *nu poate*, sau mai bine zis, *nu are dreptul* să recurgă la soluția respectivă — schimbarea înfățișării de om spîn —, tocmai datorită

identității lui diavolești. Potrivit logicii ezoterice în virtutea căreia are loc deghizamentul în ființa umană, numai păstrînd această nouă aparență el continuă să aparțină la „specia" diavolească. E plauzibil că de ar renunța la înfățișarea de om spîn, ar risca (literatura fantastică oferă exemple și în această direcție) „pedeapsa capitală" : excluderea din tagma diavolilor.

Dar nu este cazul să ne îndepărtăm prea mult de problematica strictă a textului. In totul, Spînul face figură de diavol impostor. Proba cea mai semnificativă ne este oferită de episodul celei de a treia — și ultimei — întîlniri cu Harap-Alb. Este adevărat, conform valorii ezoterice a cifrei, cea de a treia înscenare a Spînului de a-l convinge pe Harap-Alb să accepte a-i fi slugă *trebuie* să fie încununată cu succes. Dar, paradoxal, spre deosebire de Harap-Alb, viitoarea sa victimă, care ieșise victorios în proba curajului și voiniciei datorită intervenției miraculoaselor sfaturi ale Sfintei Duminici deghizată în cerșetoare și ajutorul primit din partea calului năzdrăvan, acum, la cea de a treia încercare, Spînul utilizează mijloace de-a dreptul surprinzătoare prin aparența lor banalitate. A disocia între aparența stereotipie realistă a faptelor și esența lor magică ni se pare o operație captivantă și necesară. Este lesne de presupus că, dacă ar fi vrut (cum se întîmplă în nu puține din variantele folclorice ale basmului), Spînul ar fi putut tranșa totul dintr-o singură mișcare în favoarea lui, apelînd la însușirile sale supranaturale. De ce nu procedează în acest chip? Nu pierdem, astfel, din vedere legea fundamentală a jocului pus la cale de povestitor, conform căruia, pe de o parte, spre a-și dovedi istețimea și voinicia, ca exponent al ideii de bine și al purității morale, de-a lungul călătoriei sale inițiatice Harap-Alb va trebui să se afle în împrejurări de viață generatoare de suferință. Suferința — și în aceasta constă sublimul basmului — este ridicată la rang de unic principiu purificator, capabil să asigure victoria eroului, deopotrivă, asupra sa (învingerea fricii) și asupra adversităților ce întruchipează forțele răului, pentru ca în cele din urmă, să dobîndească suprema fericire prin iubirea vitejește cîștigată. Pe de altă parte, regula jocului pus la cale de povestitor ne dă de înțeles că, în calitatea sa de *arhisemn* al forțelor ridicate împotriva voinicului, diavolul își îndeplinește prerogativele nu prin recurs la soluții *deus ex machina*, ci valorificîndu-și însușirile originare pe terenul constrîngător al modului de a fi și de a se comporta propriu noii lui identități, cea de *om spîn*. „Uzurparea" identității de *om spîn* (pentru că, în subtext, se poate vorbi și de așa ceva) atrage după sine obligația de a nu ieși din cadrele

ei şi de a nu face uz de alte însuşiri malefic-supranaturale decît cele impuse de noua sa condiţie. Are deci loc un original proces de transferare şi redimensionare a magicului infernal. Numai abilitatea sa de impostor explică succesul Spînului asupra lui Harap-Alb. Şi într-o direcţie şi într-alta — adică, atît din unghiul „temei" lui Harap-Alb, cît şi din unghiul „temei" Spînului —, episodul celei de a treia întîlniri dintre protagonişti este revelator.

Demn de atenţie este modul în care cei doi eroi îşi joacă acum rolurile atît de clar definite de schema originar-folclorică a basmului. În ce-l priveşte pe Harap-Alb, noutatea este de a identifica în el un erou dilematic, purtător al unei drame de conştiinţă şi al unei dileme. Eroul trebuie să-şi ţină făgăduiala de a ajunge la Verde-Împărat respectînd necondiţionat consemnul tatălui său de a nu se întovărăşi cu omul spîn, ceea ce şi făcuse pînă acum, respingînd net oferta acestuia. La cea de a treia întîlnire, însă împrejurările se schimbă. Harap-Alb nu-şi mai poate continua drumul prin pădurea nesfîrşită şi neumblată de oameni.

„Şi mergînd el tot înainte prin codri întunecoşi, de la un loc se închide calea şi încep a i se încurca cărările, încît nu se mai pricepe fiul craiului acum încotro să apuce şi să meargă.

— Ptiu, drace! iaca în ce încurcătură am intrat! Asta-i mai rău decît poftim la masă, zise el. Nici tu sat, nici tu tîrg, nici tu nimica. De ce mergi înainte, numai peste pustietăţi dai; parcă a pierit sămînţa omenească de pe faţa pămîntului. Îmi pare rău că n-am luat măcar spînul cel de-al doilea cu mine. Dacă s-a aruncat în partea mîne-sa, ce-i vinovat el? Tata aşa a zis, însă, la mare nevoie, ce-i de făcut? vorba ceea: Rău-i cu rău, dar mai rău făr' de rău."

Apare deci binecunoscuta probă a labirintului. Faptul că motivul îşi relevă prezenţa în forme atît de concrete şi atît de puţin crispate din unghiul tonalităţii narativ-monologice nu trebuie să ne înşele. Dificultatea reală în care se află eroul şi nu orgoliul său, oricît de fascinant în „gratuitatea" lui, constituie motivul deciziei lui de a se angaja într-o asemenea încercare. De aici derivă primejdioasa sa slăbiciune de a crede, totuşi, că îi stă în putinţă să nu respecte consemnul ezoteric. Eroul se bizuie pe riscanta înţelepciune a disperării („Rău-i cu rău, dar e mai rău făr' de rău"), aceasta, cu atît mai mult cu cît, prin cele două tentative anterioare de a-l determina să-i accepte tovărăşia, Spînului îi reuşise viclenia de a-l convinge că prin acele locuri *altfel de oameni* decît cei asemenea lui nu va întîlni.

Spînul, deci își pregătise terenul, și, începînd a se simți stăpîn pe situație, acționează în consecință. Arma lui secretă este infailibilă, căci recurge la aceeași strategie uzurpatoare :

„— Sărmane omule, rău drum ai apucat ! Se vede că ești străin și nu cunoști drumurile pe aici. Ai avut noroc cu mine, de n-ai apucat să cobori priporul ista, că erai prăpădit. Ia, colo devale, în înfundătura ceea, un taur grozav la mulți bezmetici le-a curmat zilele. Și eu, mai dăunăzi, cît mă vezi de voinic, de-abia am scăpat de dînsul, ca prin urechile acului. Întoarce-te înapoi, și, dacă ai de dus înainte ie-ți în ajutor pe cineva. Chiar și eu m-aș tocmi la d-ta, dacă ți-o fi cu plăcere."

Spînul „copiază", mai exact, adaptează pentru uz propriu datele legendei mitologice. Invocînd primejdia iminentă ce-l așteaptă pe Harap-Alb, el „explicitează" ideea de *probă labirintică* odată cu indicarea exactă a ființei amenințătoare ce va ieși în calea eroului : taurul cel grozav, adică *mutatis-mutandis*, miticul minotaur. În același timp, impostura Spînului se dovedește și în faptul că el pretinde a fi singurul care, făcînd figura de neînfricat Tezeu, s-ar putea măsura cu invincibila fiară. Conform cu diabolica sa strategie, Spînul izbutește a-l înșela pe Harap-Alb convertind întreg programul său distructiv, de conținut malefic, în aparența ideii de bine. Din acest moment succesul deplin îi este asigurat. Este adevărat, Harap-Alb mai ezită încă („— Așa ar trebui să urmez, om bun, zise fiul craiului, dar ți-oiu spune drept : tata mi-o dat în grijă, cînd am pornit de-acasă, ca să mă feresc de omul roș, iară mai ales de cel spîn, cît oiu putè ; să n-am de-a face cu dînșii nici în clin nici în mînecă ; și dacă n-ai fi spîn bucuros te-aș tocmi"). Iar Spînul, în replică, își susține cauza pe tonul cunoscutei solicitudini amenințătoare lansîndu-se, de fapt, într-o pledoarie pro-domo remarcabilă prin argutia ei paremiologică („— Hei, hei ! călătorule. Dacă ți-i vorba de-așa ai să-ți rupi ciochinele umblînd și tot n-ai să găsești slugă cum cauți d-ta, că pe aici sunt numai oameni spîni. Apoi, cînd este la adecătelea, te-aș întreba, ca' ce fel de zăticneală ai putè să întîmpini din pricina asta ? Pesemne n-ai auzit vorba ceea : că de păr și de coate goale nu se plînge nimene. Și cînd nu sunt ochi negri, săruți și albaștri. Așa și dumneata : mulțămește lui Dumnezeu că m-ai găsit și tocmește-mă. Și dacă-i apuca o dată a te deprinde cu mine, știu bine că n-am să pot scăpa ușor de d-ta, căci așa sunt eu în felul meu, știu una și bună : să-mi slujesc stăpînul cu dreptate. Hai, nu mai sta la îndoială, că mă tem să nu ne-apuce noaptea

pe aici. Şi cînd oi ave încaltea un cal bun, calea-valea, dar cu smîrţogul ista îţi duc vergile"). Harap-Alb e gata cîştigat:

„— Apoi, dă, Spînule, nu ştiu cum să fac, zise fiul craiului. Din copilăria mea sunt deprins a asculta de tata şi tocmindu-te pe tine, parcă-mi vine nu ştiu cum. Dar fiindcă mi-au ieşit pînă acum înainte încă doi spîni şi cu tine al treilea, apoi îmi vine a crede că aiasta-i ţara spînilor, şi n-am încotro; mort-copt, trebuie să te iau cu mine, dacă zici că ştii bine locurile pe aici."

Cîştigînd deplina încredere a lui Harap-Alb, Spînul îşi poate pune planul în aplicare fără nici o greutate. Personajul atinge ultima limită a imposturii. El recurge la aceeaşi diabolică strategie lipsindu-l pe Harap-Alb de apă.

„Şi mergînd ei o bucată bună, Spînul se preface că-i e sete şi cere plosca cu apă de la stăpînu-său. Fiul craiului i-o dă, şi varsă toată apa dintr-însa". Jucînd rolul călăuzei ideale („— Să avem iertare, stăpîne! Apa e bihlită şi ne-ar fi putut îmbolnăvi. Cît despre apa bună, nu vă îngrijiţi, acuşi avem să dăm peste o fîntînă cu apă dulce şi rece ca gheaţa"), el îşi împinge victima spre deplina subordonare. În ciuda autenticităţii lui realiste, episodul e traversat de un fluid magic abia sesizabil. Feericul idilic este construit dintr-o perspectivă insidios contrapunctică, în aşa fel încît subtextul apare tot mai mult acaparat de spiritualitatea demonică. Inversarea raportului dintre bine şi rău în cadrul strategiei Spînului constituie unul din procedeele disimulării. Într-o gradaţie uniformă, apar acele detalii de aparenţă benignă care, însă, conduc la uzurparea fiului de crai din condiţia lui de stăpîn. Apar subtile fisuri în substanţa presupus normală a întîmplărilor. Odată prins în capcana Spînului, Harap-Alb se lasă manevrat de acesta fără cea mai slabă rezervă, într-o completă pierdere a simţului de prevedere. E semn că legămîntul faţă de tatăl său i s-a şters cu totul din conştiinţă şi că Spînul i-a „furat" puterea de judecată. De aceea, eroul nu distinge acele detalii care, dincolo de aparenta lor normalitate, ascund coerentul scenariu pus la cale de *omul spîn*. Cum s-a văzut, Harap-Alb trece repede peste incidentul aruncării apei din ploscă şi nici ceea ce se petrece în continuare nu-l pune pe gînduri. Faptul că „Fîntîna era adîncă şi nu avea nici roată, nici cumpănă, ci numai o scară de coborît pînă la apă" nu-l avertizează cînd călăuza sa îl îndeamnă să coboare în adînc pentru, pasă-mi-te, a se răcori. În realitate, Spînul recurge la capcana fîntînii bizuindu-se pe ceea ce am numi calitatea deloc propice scopului urmărit a adîncului subteran. Schimbarea semnului dintre bine şi rău are loc în chipul cel mai

firesc. Fîntîna își modifică destinația benefică devenind temniță infernală, unde diavolul își exercită puterea de stăpîn absolut. Fără a avea impresia că forțăm nota, înclinăm să credem că, dată fiind identitatea lui diavolească, Spînul nu-și poate desăvîrși planul decît aducîndu-l pe Harap-Alb în „lumea" lui, adică pe tărîmul *de dincolo*, unde se întinde propria-i stăpînire și unde întîlnirea victimei cu moartea e perfect posibilă.

Încercăm a citi și înțelege episodul adoptînd sistemul de lectură contrapunctic, propus de însăși structura contrapunctică a textului în ordine semantică, și avem, astfel, revelația dramatismului magic ce-l străbate de la un capăt la celălalt :

„— Ei, da' ce răcoare-i aici ! «Chima răului pe malul pîrăului!» Îmi vine să nu mai ies afară. Dumnezeu să ușureze păcatele celui cu fîntîna, că bun lucru a mai făcut. Pe arșițele ieste, o răcoreală ca asta mult plătește !

Mai șede el acolo puțin și apoi iese afară, zicînd :

— Doamne, stăpîne, nu știi cît mă simțesc de ușor ; parcă îmi vine să zbor, nu altăceva ! Ia vîră-te și d-ta oleacă, să vezi cum ai să te răcorești ; așa are să-ți vie la îndemînă după asta, de are să ți se pară că ești ușor cum îi pana...

Fiul craiului, boboc în felul său la trebi de aieste, se potrivește Spînului și se bagă în fîntînă, fără să-i trăsnească prin minte ce i se poate întîmpla. Și cum sta și el acolo de se răcorea, Spînul face tranc ! capacul pe gura fîntînei, apoi se suie deasupra lui și zice cu glas răutăcios :

— Alelei ! fecior de om viclean ce te găsești ; tocmai de ceea ce te-ai păzit n-ai scăpat. Ei, că bine mi te-am căptușit ! Acum să-mi spui tu cine ești, de unde vii și încotro te duci, că, de nu, acolo îți putrezesc ciolanele !"

Avem, acum, în sfîrșit, certitudinea că încă de la întîia lui apariție în calea fiului de crai, *omul spîn* și-a ascuns identitatea diavolească făcînd uz de aptitudinea de a simula comportamentul uman. În fond, el acționează tot timpul conform cu adevărata lui identitate, pentru ca, în final, cînd condițiile îi permit, să-și scoată masca. Din nefericire pentru el, pe fiul craiului nici zicerea ce-i „scapă" Spînului cînd se „răcorește" în adîncul fîntînii — „Chima răului pe malul pîrăului" — nu-l pune în gardă. Faptul nu trebuie să mire ; zicerea este emisă cu atîta înșelătoare voie bună, încît, în prima instanță, este aproape imposibil a o înțelege altminteri decît ca pe o simplă floare retorică, atît de obișnuită la Creangă și la eroii lui. Spînul știe deci exact ce spune și ce face ; el invocă duhul sub a cărui stăpînire se află (dialectal, *Chima răului* —

dracul), spre a-l sprijini în desăvîrşirea acţiunii de uzurpare a identităţii fiului de crai.

Din întreagă această parte a basmului lipseşte cel de-al treilea „personaj", acela care îl întovărăşeşte pe fiul craiului încă de la început: calul năzdrăvan. Explicaţia o dă, mult mai tîrziu chiar miraculosul animal:

„— Vorbă să fie, stăpîne, că tocmeala-i gata, zice calul. Nu te teme, ştiu eu năzdrăvănii de ale Spînului; şi să fi vrut, de demult i-aş fi făcut pe obraz, dar lasă-l să-şi mai joace calul. Ce gîndeşti? Şi unii ca aceştia sunt trebuitori pe lume cîte odată, pentru că fac pe oameni să prindă la minte... Zi şi d-ta că ai avut să tragi un păcat strămoşesc. Vorba ceea: «Părinţii mănîncă aguridă, şi fiilor li se sterpezesc dinţii». Hai, nu mai sta pe gînduri: încalecă pe mine şi pune-ţi nădejdea în Dumnezeu, că mare-i puterea lui; nu ne-a lăsa el să suferim îndelung. Cum vrei. «Ce-i e scris omului în frunte-i e pus»."

Explicaţia aceasta indică perspectiva complexă existenţial-problematizantă din unghiul căreia este valorificat elementul miraculos. Funcţia de vehicul fantastic a elementului miraculos, menit a scoate din impas demersul narativ ori de cîte ori acesta pare blocat, se justifică în măsura în care acţiunea emană de la problematica iniţiatică a basmului. Modul cel mai adesea „factice" în care basmul folcloric se slujeşte de elementul miraculos îşi pierde acum complet terenul de manifestare. Auxiliarul miraculos ar fi putut, fireşte, interveni oricînd, tranşînd totul în favoarea stăpînului său. Însă, conform cu logica realist-simbolică a naraţiunii, aşa ceva nu ar fi fost cu putinţă, cîtă vreme eroul nu are încă dreptul să întruchipeze victoria binelui asupra răului. El cîştigă acest privilegiu doar purificîndu-se prin suferinţă şi experienţe limită. Înţelegem, astfel, de ce miraculosul nu mai constituie o soluţie facil manevrabilă, ci una amînată la extrem. Creator de suspans dramatic, agentul miraculos se remodelează. Aproape niciodată identificabil în stare pură, miraculosul constituie mai degrabă plasma originară a sintezei epice. Magicul, din „agent" ezoterizant, solicitat doar în situaţii speciale, devine parte integrantă a modului de viaţă curentă. Cursa de urmărire dintre structurile realistic-„nuvelistice" şi cele supranaturale se desfăşoară atît de strîns, încît disocierea unora de celelalte e practic aproape imposibilă.

Episoadele în care sînt povestite încercările Spînului de a-l duce pe Harap-Alb la pieire propun „variante" ale unuia şi aceluiaşi „joc" de o memorabilă tensiune narativă. Geniul epic al

povestitorului se relevă în inegalabila sa artă cumulativ-sintetizatoare. Avem de-a face cu un adevărat lanț de „micro-nuvele" fantastice, rezultate din derivarea graduală a uneia din cealaltă. Elementele constituente deja cunoscute își dau întîlnire cu altele noi și, împreună, propun un alt context narativ. Întîia punere la încercare a lui Harap-Alb e o „micro-nuvelă" perfect analizabilă în sine. Episodul pornește de la discuția în jurul acelor „sălăți foarte minunate", la care Spînul se lăcomește :

„Amu, într-una din zile, cum ședea Spînul la ospăț împreună cu moșu-său, cu verele sale și cu alții, cîți se întîmplase, li s-au adus mai la urmă la masă și niște sălăți foarte minunate. Atunci împăratul zise Spînului :

— Nepoate, mai mîncat-ați sălăți de aceste de cînd ești ?

— Ba nu, moșule, zice Spînul, tocmai eram să vă întreb de unde le aveți, că tare-s bune!... O haraba întreagă aș fi în stare să mănînc, și parcă tot nu m-aș sătura.

— Te crede moșul, nepoate, dar cînd ai ști cu ce greutate se capătă! pentru că numai în Grădina Ursului, dacă-i fi auzit de dînsa, se află sălăți de aceste, și mai rar om care să poată lua dintr-însele și să scape cu viață. Între toți oamenii din împărăția mea, numai un pădurariu se bizuiește la treaba asta. Și acela, el știe ce face, ce drege, de-mi aduce din cînd în cînd așa, cîte puține, de poftă."

Prinsă din zbor, ideea Spînului de a-l trimite pe Harap-Alb în Grădina Ursului prinde contur în același scenariu destins domestic, atmosfera de tacla abia fiind tulburată de îngrijorarea împăratului :

„— Doamne, moșule, de nu mi-a aduce sluga mea sălăți de aceste și din peatra seacă, mare lucru să fie!

— Ce vorbești, nepoate! zise împăratul, unul ca dînsul și încă necunoscător de lucrurile acestea, cum crezi că ar putea face această slujbă ? Doar de ți-i greu de viața lui.

— Ia las' moșule, nu-i duce grija ; pun rămășag că are să-mi aducă sălăți întocmai ca aceste, și încă multe, că știu eu ce poate el."

S-ar putea crede că recursul la elementul miraculos marcat de revenirea în scenă a calului năzdrăvan și a sfintei Duminici — convocați de noul impas al lui Harap-Alb — atrage după sine schimbarea tonalității narative. În realitate, nimic nu se schimbă. La polul opus propensiunii romantice de a da contur unei suprarealități de un spectaculos pur imaginar, zborul eroului purtat de calul năzdrăvan e descris prin elemente de imediată concretețe.

Cavalcada se rostogolește sub privirea noastră, starea de spirit ce ne cuprinde fiind prin definiție de caldă și încîntătoare emoție, străină de orice neliniște înspăimîntătoare :

„Atunci calul pornește la pas, până ce iese mai încolo, ca să nu-i vadă nimeni. Apoi își arată puterile sale, zicînd :

— Stăpîne, ține-te bine pe mine, că am să zbor lin ca vîntul, să cutreierăm pămîntul. Mare-i Dumnezeu și meșteru-i dracul. Hèlbet! vom putè veni de hac și Spînului celuia, nu-i e vremea trecută.

Și odată zboară calul cu Harap-Alb până la nouri ; apoi o ia de-a curmezișul pămîntului : pe deasupra codrilor, peste vîrful munților, peste apa mărilor și după aceea se lasă încet-încet într-un ostrov mîndru din mijlocul unei mări, lîngă o căsuță singuratică, pe care era crescut niște mușchiu pletos de o podină de gros, moale ca mătasa și verde ca buratecul...

Atunci Harap-Alb descalecă și spre mai mare mirarea lui, numai iacă îl întîmpină în pragul ușei cerșitoarea căreia îi dăduse el un ban de pomană, înainte de pornirea lui de acasă."

Urmează preparativele propriu-zis magice, de fapt practici ale medicinii populare, căreia, cum bine se știe, adesea îi este propriu un coeficient de poeticitate ezoterizantă :

„Și cum iese sfînta Duminică afară, o dată și pornește desculță prin rouă, de culege o poală de somnoroasă, pe care o ferbe la un loc cu o vadră de lapte dulce și cu una de miere și apoi ie mursa aceea și iute se duce de o toarnă în fîntîna din Grădina Ursului, care fîntînă era plină cu apă pînă în gură. Și mai stînd sfînta Duminică oleacă în preajma fîntînei, numai iaca se vede că vine ursul cu o falcă în ceriu și una în pămînt, mormăind înfricoșat. Și cum ajunge la fîntînă, cum începe a bea lacom la apă și a-și linge buzele de dulceața și bunătatea ei. Și mai stă din băut, și iar începe a mornăi ; și iar mai bea cîte un răstimp, și iar mornăiește, pînă ce, de la o vreme, încep a-i slăbi puterile și, cuprins de amețeală, pe loc cade jos și adoarme mort, de puteai să tai lemne pe dînsul."

Dincolo de tușa „supranaturală", „micro-nuvela" pare să reia, în spiritul ei, una din fermecătoarele isprăvi rememorate în *Amintiri din copilărie*. Asemenea binecunoscutelor bătrîne de la sate înzestrate cu darul de a vindeca fel de fel de boli datorită temeinicei cunoașteri a practicilor instituite de medicina populară, sfînta Duminică este mai degrabă o „doftoroaie" decît o „vrăjitoare", fie și în sens benefic. Ea nu crede în infailibila licoare adormitoare obținută din fierberea „somnoroasei" (ne amintim că

și în *Făt-Frumos din lacrimă* al lui Eminescu se apelează la această plantă cu efecte narcotice) și de aceea îl sfătuiește pe Harap-Alb să ia și pielea ursului dată de tatăl său, pentru orice eventualitate. Chipul în care este formulat sfatul ne îndepărtează de orice miraculos.

Tehnica narativă pe care am numit-o de conținut cumulativ-sintetizator, funcționează mai departe impecabil și astfel pericolul ca următoarele „micro-nuvele" fantastice să alunece în stereotipie este înlăturat. Sensibila înclinare a balanței în favoarea fabulosului de sorginte miraculoasă — ceea ce conferă textului o sporită aură magică — se vădește tot mai mult, fără, totuși, ca prin aceasta veridicitatea realist-mitică a întregului să fie periclitată. Atmosfera de existență firească, adică deopotrivă *a-metafizică* și *a-supranaturală*, ce domină modul de trăire în lumea basmului, cu valorile lui uman asumate, e și acum, la fel de „pertinentă". Discuția despre pietrele nestemate (ca stare de spirit, în ceea ce-i privește pe interlocutori, și ca tonalitate epică) nu pare cu nimic deosebită de aceea legată de „sălățile foarte minunate", deși, să recunoaștem, de data aceasta „suprarealitatea" basmică, autonomizîndu-se, acaparează totul :

„La vreo cîteva zile după aceasta, împăratul arată Spînului nișe petre scumpe, zicînd :

— Nepoate, mai văzut-ai petre nestimate așa de mari și frumoase ca acestea de cînd ești ?

— Am văzut eu, moșule, felurite petre scumpe, dar ca aceste, drept să-ți spun, n-am văzut. Oare pe unde se pot găsi așa petre ?

— Pe unde să se găsească, nepoate ! Ia, în Pădurea Cerbului. Și cerbul acela este bătut tot cu petre scumpe, mult mai mari și mai frumoase decît aceste. Mai întăi, cică are una în frunte, de strălucește ca un soare. Dar nu se poate apropie nimene de cerb, căci este solomonit și nici un fel de armă nu-l prinde ; însă el, pe care l-a zări, nu m i scapă cu viață. De-aceea fuge lumea de dînsul de-și scoate ochii ; și nu numai atîta, dar chiar cînd se uită la cineva, fie om sau orice dihanie a fi, pe loc rămîne moartă. Și cică o mulțime de oameni și de sălbăticiuni zac fără suflare în pădurea lui numai din astă pricină ; se vede că este solomonit, întors de la țîță, sau dracul mai știe ce are de-i așa de primejdios."

Dat fiind caracterul lui prin excelență malefico-demoniac, (fiind „solomonit" prin cine știe ce practici vrăjitorești, cerbul nu poate fi răpus de nici un fel de armă, fapt la care se adaugă privirea lui ucigașă), s-ar părea că teritoriul unde stăpînește el este in-

terzis și inaccesibil omului. Lucrurile nu stau însă tocmai așa. „Dar cu toate aceste — continuă împăratul — trebuie să știi, nepoate, că unii oameni îs mai al dracului decît dracul; nu se astîmpără nici în ruptul capului; măcar că au pățit multe, tot cearcă prin pădurea lui, să vadă, nu l-or putea găbui cumva? Și care dintre ei are îndrăzneala mare și noroc și mai mare, umblînd pe colo, găsește din întîmplare cîte o peatră de aceste, picată de pe cerb, cînd se scutură el la șepte ani o dată, și apoi aceluia om nu-i mai trebuie negustorie mai bună. Aduce peatra la mine și i-o plătesc cît nu face; ba încă sunt bucuros că o pot căpăta." Deducem că, oricît de amenințător și de distructiv ar fi, magicul nu este inexpugnabil; în confruntarea cu temeritatea inteligentă, vicleană și riscantă a spiritului uman, își dezvăluie vulnerabilitatea. Eroarea Spînului e de a miza pe lipsa oricărei șanse a lui Harap Alb. Frica obsedantă că, într-un fel sau altul, s-ar putea ca statutul lui de uzurpator să fie divulgat îl determină să propună pariuri nesăbuite: „Eu pun rămășag pe ce vrei că sluga mea are să-mi aducă pielea cerbului aceluia, cu cap cu tot, așa împodobită cum este"), nepierzînd din atenție nici eventuala izbîndă a lui Harap-Alb, care, după credința lui, îi va fi de folos din toate punctele de vedere.

Previzibilă, reapariția celor două personaje ce întruchipează elementul miraculos salvator — calul năzdrăvan și sfînta Duminică —, beneficiază acum de un regim narativ inedit. Linearitatea impersonală a traiectului epic originar capătă o autentică identitate baladească. „În *Harap-Alb*, notează Vladimir Streinu, calul năzdrăvan, ca să-și ducă stăpînul la sfînta Duminică, adică pe un tărîm de basm, îl trece prin locuri a căror minunăție e luată din sarcina prozei și pusă pe seama versurilor, ca pentru a se simți în totul schimbarea tărîmului." Sigur, privit din unghiul strictei utilități narative, splendidul pasaj („Ține-te zdravăn, stăpîne, că iar am să zbor: «*În înaltul ceriului, / Văzduhul pămîntului, / Pe deasupra norilor / Peste vîrful munților / Prin ceața măgurilor, / Spre noianul mărilor, / La crăiasa zînelor, / Minunea minunilor, / Din ostrovul florilor*». Și zicînd aceste, odată și zboară cu Harap-Alb «*În înaltul ceriului, / Văzduhul pămîntului*»; și o iè de-a curmeziș: «*De la nouri către soare, / Printre lună și luceferi / Stele mîndre lucitoare*», și apoi se lasă lin ca vîntul: «*La ostrovul florilor, / La crăiasa zînelor, / Minunea minunilor*». Și cînd vîntul au obosit, iaca și el la sfînta Duminică iar au sosit.") răspunde și unui asemenea scop. Pe de altă parte, însă, ni se pare plauzibil a atribui acestei baladizări cosmicizante o intenționalitate vizînd

revigorarea specific etnică a epicului fabulos. De aceea, nu e întîmplător că, în continuare, cînd narațiunea trece în zona miraculosului, baladescul se insinuează cu aceeași forță și cu aceeași naturalețe. Epicizarea filonului exultant baladesc sub semnul căreia se derulează „micro-nuvela" fantastică destinată celei de-a două încercări puse la cale de Spînul spre a-l împinge pe Harap-Alb la pieire, dezvoltă efecte restructuratoare inedite. În raport cu „micro-nuvela" anterioară, aerul de firesc este supus unei sporite contaminări magice, în așa fel încît narațiunea face pe neașteptate un soi de mișcare spiralat-ascensională care o proiectează într-o lume fantastic-mitologică de sine stătătoare. Pentru a-l răpune, pe cerbul năzdrăvan, eroului nu-i mai este suficientă cutezanța dibace de care dăduse dovadă în lupta cu ursul, la fel postura de iscusită „doftoroaie" a sfintei Duminici nu pare a mai fi întru totul compatibilă cu noua împrejurare. Pentru cerbul „solomonit", bătrîna se folosește de darurile ei de „solomonăreasă". Reluînd parcă străvechiul motiv al luptei eroului cu monstrul din mitul lui Perseu, episodul valorifică funcția miraculos-fantastică atribuită bătrînei. Asistăm la desfășurarea unei strategii în care se caută punct cu punct soluția antidot la mijloacele de luptă, grație esenței lor magice prin definiție nimicitoare, ale adversarului. Dîndu-i lui Harap-Alb obrăzarul și sabia lui Statu-Palmă-Barbă-Cot, sfînta Duminică are în vedere un anume transfer de încărcătură magică, în măsură a echilibra raportul de forță dintre cei doi adversari. Știm și din *Făt-Frumos, fiul iepei* cu ce puteri extraordinare, de proporții cosmic-stihinice, este investit acest *uriaș al zmeilor*, pentru a aprecia semnificația acestui transfer. Trecînd la sfaturile sfintei Duminici cu privire la chipul în care Harap-Alb va trebui să se comporte în timpul luptei, se cuvine să reținem extrema concretețe a detaliilor de conținut magic distribuite pe cuprinsul „scenariului". Ascuns din timp în groapa săpată de el însuși, lîngă izvorul unde în fiecare zi, la amiază, cerbul vine să se adape, eroul va trebui să pîndească momentul cînd minunatul și primejdiosul animal doarme; apoi să se apropie de el pe furiș, spre a-i evita privirea ucigătoare, activă și în timpul somnului; pentru ca după aceea să-i zboare capul dintr-o singură lovitură de sabie și să se ascundă pe dată în groapa unde urmează să stea pînă după asfințitul soarelui. Sfatul din urmă beneficiază de o explicație revelatoare din unghiul semnificației magice în temeiul căreia este conceput întreg episodul. „Capul cerbului — îi spune sfînta Duminică lui Harap-Alb — are să te strige pînă atunci mereu pe nume, ca să te vadă, dar tu nu

cumva să te îndupleci de rugămintea lui și să te iţești la dînsul, că are un ochi otrăvit şi, cînd l-a pironi spre tine, nu mai trăieşti. Însă, cum asfinţeşte soarele, să ştii că a murit cerbul. Şi atunci să ieşi fără frică, să-i jupuieşti pielea, iară capul să-l iei aşa întreg cum se găseşte, şi apoi să vii la mine." Cu sfatul din urmă, neîntrecuta „solomonăreasă" care este sfînta Duminică etalează o complexă gamă de elemente magice vizînd strania dialectică ce se instituie între veşnica rotaţie a pămîntului în jurul soarelui şi fabuloasa ființă a cerbului. Se dovedeşte astfel că dificultatea cea mai mare pe care Harap-Alb va trebui s-o depăşească nu e răpunerea cerbului, ci contracararea teribilei emanaţii magice a fiinţei lui muribunde :

„Atunci sîngele cerbului odată a şi început a curge gîlgîind şi a se răspîndi în toate părţile, îndreptîndu-se şi năvălind în groapă peste Harap-Alb, de cît pe ce era să-l înece. Însă capul cerbului, zvîrcolindu-se dureros, striga cu jale, zicînd :

— Harap-Alb, Harap-Alb ! De nume ţi-am auzit, dar de văzut nu te-am văzut. Ieşi numai oleacă să te văd încaltea vrednic eşti de comoara ce ţi-o las, şi apoi să mor cu plăcere, dragul meu !

Dar Harap-Alb tăcea molcom şi de-abia îşi putea descleşta picioarele din sîngele închegat, care era mai-mai să umple groapa. În sfîrşit, mai strigă el, capul cerbului, cît mai strigă, însă Harap-Alb nici nu răspunde, nici se arată, şi de la o vreme se face tăcere."

Cele trei primejdioase încercări propun un sistem de valori definitoriu pentru viziunea asupra existenţei sub auspiciile căreia se constituie, la nivelul iniţiatic, conştiinţa de sine a eroului. Simbolistica fantastică a celor trei încercări desemnează un cîmp ontic de o intimă coerenţă, traversat de trei motivaţii existenţiale fundamentale. Se poate spune că aventura vizînd dobîndirea „sălăţilor foarte minunate" indică dimensiunea *filozofiei practice* a demersului, în timp ce aventura consacrată nemaiîntîlnitelor pietre scumpe figurează aspiraţia captării şi trăirii în absolut a ideii de frumos. Izbîndind în ambele împrejurări, Harap-Alb face dovada invincibilei sale voinicii, de erou ideal. Fiind purtătorul ideii de bine şi fericire, el propune Spînului, exponentul malefic al ideii de rău, exemplele unui curaj la care acesta nu are acces. Astfel înţelese lucrurile, caracterul falimentar al soluţiilor născocite de Spîn spre a-l distruge pe Harap-Alb se vădeşte din plin. Într-asta constă fatala eroare de calcul a Spînului. El nu are cum înţelege că, oricît de viclean şi de neîndurător s-ar arăta cu Harap-Alb, sorţii de izbîndă sînt totuşi de partea acestuia. Prin

forța destinului, ale cărui legi sînt mai presus chiar de voința celui aflat sub stăpînirea și în slujba diavolului, eroul va trebui să învingă. Refuzîndu-i-se o asemenea înțelegere a lucrurilor, Spînul își însușește reușitele lui Harap-Alb din Grădina Ursului și din Pădurea Cerbului socotindu-le succese personale decisive pentru consolidarea poziției lui de uzurpator. În realitate, însă, conform logicii imanente a destinului care, singurul, face regula jocului în apriga confruntare dintre bine și rău, rezultatul celor două „expediții" ale lui Harap-Alb, are pentru Spîn efect de bumerang. Morala fabulei, în acest punct, ni se pare exemplară prin adîncime și simplitate: bazîndu-se pe eroarea substituirii esenței lucrurilor de către aparența acestora, în cele din urmă, impostura nu poate evita eșecul autodemascator.

Rămîne, în final, să încercăm a releva cea de a treia motivație existențială ce traversează cîmpul ontic în interiorul căruia se confruntă termenii dichotomiei bine-rău și, implicit, se constituie ideala conștiință de sine a eroului. În raport cu cele două „micro-nuvele" anterioare, cea de a treia, și ultima, valorifică tehnica cumulativ-sintetizatoare, proprie, cum s-a văzut, întregului basm, la nivelul unor structuri narative și al unor iradiații fantastice complexe. Motivația inițiatică inculcată scenariului epic, impresionează prin idealitate. Fabuloasa aventură prin care trece Harap-Alb pentru a o „prinde" pe fiica împăratului Roșu, duce cu gîndul nu atît la cealaltă capodoperă a basmului cult românesc — *Făt-Frumos din lacrimă* —, ci, la *Luceafărul*, capodopera absolută a geniului poetic eminescian. Afirmația poate să pară insolită în ce ne privește, însă, înclinăm să vedem în basmul crengist, cu deosebire în partea lui finală, o neașteptat de revelatoare „replică" *a-metafizică* la inegalabilul poem. Paralela incită la ample disocieri analitice, în măsură a stimula ideea unui eventual demers critic de sine stătător. În contextul de față ne mărginim doar la antinomia de esență moral-filosofică dintre cele două scrieri. Homerismul basmic din *Povestea lui Harap-Alb*, prin structura lui ingenuu integratoare, cu alte cuvinte, *a-metafizică*, degajă de la sine acel tip de motivație umană conform căreia himera absolutei cunoașteri de sine a eroului — condiția unică a libertății sale morale — este nu numai întru totul compatibilă cu propensiunea spre fericirea în planul existenței lumești, ci pur și simplu, complet determinată de acesta. La polul opus efectului de respingere desgustat dramatică a lumescului propus de tipologia hyperionică a eroului eminescian, modelul crengist face din această experiență însăși cheia de boltă a existenței lui impli-

nite. Contemplativității orgolios disjunctive, generată de inaderența la real, propriu eroului demiurgic, i se opune „activismul" de o homerică naturalețǎ prin care instinctul vital al lui Harap-Alb își caută satisfacerea. Platonismului trecut prin doctrina dichotomică a romantismului i se dă astfel o replică de anvergură.

Revenind la textul „micro-nuvelei" finale a basmului, constatăm că Spînul devine iremediabil victima eroarei de calcul în virtutea căreia acționează. Convingerea lui că, în sfîrșit, îl va răpune pe Harap-Alb este dublată paradoxal, de speranța ca fiul craiului să izbîndească și de data aceasta. Într-o asemenea eventualitate, profitul stăpînului ar fi maxim și, de aceea, acționează fără presentimentul că își pregătește propriul sfîrșit. Tocmai calitatea sa de om „însemnat", de om-diavol este aceea care îl împinge pe panta pierzaniei. Pragmatismul care îi dictează gesturile este fatal. Incapabil de a simți și a reacționa omenește, el nu se arată impresionat de strania apariție a fiicei împăratului Roșu, care, prefăcută în pasăre, își plînge, amenințător, jalea („— Mîncați, beți, și vă veseliți, dar de fata împăratului Roș nici nu gîndiți!"). Toți ceilalți meseni se arată adînc tulburați, cuprinși de o panică, pe care încearcă să și-o explice în fel și chip: „Atunci, deodată, tuturor mesenilor pe loc li s-a stricat cheful și au început a vorbi care ce știa și cum îi ducea capul: unii spuneau că împăratul Roș, avînd inimă haină, nu se mai satură de a vărsa sînge omenesc; alții spuneau că fata lui este o farmazoană cumplită, și că din pricina ei se fac atîtea jertfe; alții întăreau spusele celorlalți, zicînd, că chiar ea ar fi venit în chip de pasăre de a bătut acum la fereastră, ca să nu lase și aici lumea în pace. Alții ziceau că, oricum ar fi, dar pasărea aceasta nu-i lucru curat; și că trebuie să fie un trimis de undeva, numai pentru a iscodi casele oamenilor. Alții, mai fricoși, își stupeau în sîn, menind-o să se întoarcă pe capul aceluia care a trimis-o. În sfîrșit, unii spuneau într-un fel, alții în alt fel, și multe se ziceau pe seama fetei împăratului Roș, dar nu se știe care din toate acele vorbe este cea adevărată." Spînul îi sfidează pe toți cu imperturbabilul lui complex de superioritate („— Rău e cînd ai a face tot cu oameni care se tem și de umbra lor! D-voastră, cinstiți oaspeți, se vede că pașteți boboci, de nu vă pricepeți al cui fapt e acesta") și, punînd totul pe seama lui Harap-Alb, ia pe loc hotărîrea cea mai convenabilă lui: („— Așa... slugă vicleană ce-mi ești? Vra să zică tu ai știință și nu mi-ai spus. Acum degrabă să-mi aduci pe fata împăratului Roș, de unde și cum îi știi tu. Hai, pornește! Și nu cumva să faci de altfel, că te-ai dus de pe fața pămîntului!").

Harap-Alb își dă seama de marea primejdie, aducîndu-și aminte de avertismentul povață pe care i-l dăduse bătrînul crai la plecare. Întîlnirea cu *omul roșu* este tot atît de rea ca și întîlnirea cu *omul spîn*. Dar acum, cînd se și află sub stăpînirea acestuia din urmă, sfatul părintesc pare de prisos. Slăbiciunea de a nu fi urmat povața evitării *omului spîn* își arată ultimele consecințe. Prin conținutul ei nuanțat analitic (așadar, din nou același fenomen de înnobilare „nuvelistică" a filonului epic impersonal și enunțiativ specific prototipului folcloric), lamentația eroului către calul său exprimă acuitatea suferinței prin care el trece. Departe de a trata faptele în spiritul naivei linearități reducționiste cultivate de basmul folcloric, Harap-Alb are conștiința situației limită în care se află, și nu se cruță pe el însuși, în primul rînd: „Dragul meu tovarăș, la grea nevoie m-a băgat iar Spînul! Amu a scornit alta: cică să-i aduc pe fata împăratului Roș de unde-oiu ști. Asta-i curat vorba aceea: Poftim pungă la masă, dacă ți-ai adus de-acasă. Se vede că mi s-a apropiat funia la par. Cine știe ce mi s-a mai întîmplat! Cu spînul tot am dus-o cum am dus-o, cîne-cînește, pănă acum. Dar cu omul roș nu știu, zău la cît mi-a sta capul. Și-apoi, unde s-a fi găsind acel împărat Roș și fata lui care cică este o farmazoană cumplită, numai Cel-de-pe-comoară a fi știind! parcă dracul vrăjește, de n-apuc bine a scăpa din una și dau peste alta. Se vede că m-a născut mama într-un ceas rău, sau nu știu cum să mai zic, ca să nu greșesc înaintea lui Dumnezeu. Mă pricep eu tare bine ce ar trebui să fac, ca să se curme odată toate aceste. Dar m-am deprins a tîrî după mine o viață ticăloasă. Vorba aceea: Să nu dea Dumnezeu omului cît poate el suferi." Contrar așteptărilor, însă, tocmai acest fel de a fi „mărunt" omenesc îi conferă lui Harap-Alb identitatea de erou exemplar. De aici derivă memorabila lui autenticitate umană. Deși aparține tipologiei *voinicului din poveste*, căruia în viziunea folclorică îi este caracteristic atributul invincibilității necondiționate, asigurată de miraculoasa lui putere de luptă și, nu mai puțin, de neînfricatul lui curaj, Harap-Alb este departe de a intra întocmai în aceste tipare. Coeficientul de omenesc ce-l caracterizează determină „subminarea" eroismului infailibil, invariabil întîlnit în cazul prototipului consacrat de basmul popular. Comparat chiar cu Făt-Frumos din basmul eminescian, Harap-Alb ne oferă surpriza de a-l vedea uneori ca pe un ins slab în fața deciziilor — cum se întîmplă cînd acceptă tovărășia Spînului — sau gata să se lase stăpînit de frică. G. Călinescu observă că eroul lui Creangă nu e mai viteaz decît alții, adică decît frații săi, și,

am spune noi generalizînd, nici decît alţi oameni de-o seamă cu el. Dar, mai arată criticul, „Mezinul, în general, are o însuşire morală cu care suplineşte alte deficienţe. Singur n-ar izbîndi nimic; prin bunătate, îşi face auxilii care îl scot din impas." Identificăm în această neaşteptată substituire de trăsături cu finalitate compensatoare mecanismul creator fundamental în virtutea căruia se defineşte personalitatea eroului şi se structurează viziunea fantastică a demersului narativ. Compensîndu-i slăbiciunile firesc umane, bunătatea şi mila conferă lui Harap-Alb calitatea de *arhisemn* al ideii de bine. Simbolistica fantastică a „auxililor" despre care vorbeşte G. Călinescu — Sfintei Duminici şi calului năzdrăvan li se alătură măruntele vieţuitoare ale pămîntului care sînt furnicile şi albinele, apoi giganţii fabuloşi Gerilă, Flămînzilă, Setilă, Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă — generalizează binele în sfera naturii, a cosmosului întreg. Dacă în privinţa modului în care este percepută identitatea „basmică" a furnicilor şi albinelor (ca, de altfel şi în cazul Sfintei Duminici sau a calului năzdrăvan) povestitorul rămîne în esenţă fidel viziunii stereotip miraculoase proprie basmului folcloric, cînd este vorba de noile apariţii, distribuite pe cuprinsul „micro-nuvelei" finale, lucrurile se schimbă în bună măsură. Mai mult decît oricînd, naratorul se angajează în subtila operaţie de revivificare a convenţiei alegoric-fabuloase, căreia, la nivelul figuraţiei prin intermediul personajului, tinde şi izbuteşte precum nimeni altul a-i „restitui" identitatea, implicit individualitatea realist-umană. Portretizarea prin apel constant la vocabula *om* constituie indiciul cel mai de seamă. Este elementul pivot care direcţionează descripţia fizionomică şi care redefineşte paradigma viziunii fantastice de fiecare dată: „Mai merge el cît mai merge, şi, cînd, la poalele unui codru, numai iacă ce vede o *dihanie de om*, care se părpălea pe lîngă un foc de douăzeci şi patru de stînjeni şi tot atunci striga, cît îl lua gura, că moare de frig. Şi-apoi, afară de acesta, *omul acela* era ceva de spăriet; avea nişte urechi crăpate şi nişte buzoae groase şi dăbălăzate"; „Şi mergînd ei o bucată înainte, Harap-Alb vede altă drăcie şi mai mare; o *namilă de om* mînca brazdele de pe urma a 24 de pluguri şi tot atunci striga în gura mare că crapă de foame"; „Şi mai mergînd ei o postaţă, numai iacă Harap-Alb vede altă minunăţie şi mai mare: o *arătare de om* băuse apa de la 24 de iazuri şi o gîrlă pe care umblau numai 500 de mori şi tot atunci striga în gura mare că se usucă de sete"; „Şi mai mergînd ei o bucată, numai iacă ce vede Harap-Alb o altă minunăţie şi mai minunată: o *schimonositură de om* avea în frunte numai un

ochi, mare cît o sită și, cînd îl deschidea, nu vedea nimica, ba chiar da peste ce apuca. Iară cînd îl ținea închis, dar fie zi, dar fie noapte, spunea că vede cu dînsul și în măruntaiele pămîntului"; „Și mai mergînd ei o bucată, numai iacă ce vede Harap-Alb altă bîzdîganie și iarăși o *pocitanie de om* umbla cu arcul după vînat paseri". (ș.a.)

În cazul fiecărei schițe de portret, așadar, punctul de sprijin, atît din unghiul psihologiei cît și din acela al fizionomiei, îl constituie trimiterea la ființa umană. Determinările substantival-adjectivale primite de noțiunea *om*, desemnează la rîndul lor, traiectul hiperbolizant al descripției, menit a conferi viziunii originar realiste dimensiunea fabulosului. *O dihanie de om, o namilă de om, o arătare de om, o schimonositură de om, o pocitanie de om* sînt sintagme de uz curent pentru limbajul cotidian, privit în latura lui firesc hiperbolizantă. Cariera în plan fabulos a sintagmelor respective începe din momentul cînd, datorită unui anume simbol fantastic, sînt distribuite într-un cîmp imaginar receptiv la tentația miraculosului alegoric. Gerilă, Flămînzilă și Setilă, fiind expresia alegorică a unora din impulsurile aparținînd instinctului de apărare și conservare ale ființei umane, își vădesc aptitudinea pentru portretul mai mult realistic; după cum și isprăvile lor (răcirea încăperii din fier înroșite de foc, devorarea celor douăsprezece harabale cu pîine și a celor douăsprezece ialovițe, fripte, golirea celor douăsprezece buți „pline cu vin de cel hrănit") poartă același sigiliu. Se poate spune că în cazul acestor eroi diferența dintre ei și Oșlobanu rezidă doar în translația descripției enorme din sfera semnificației realist-fenomenale în aceea a semnificației realist-alegorice. În schimb, Ochilă și Păsări-Lăți-Lungilă aderă preponderent la tipologia fabulos-mitică, cu toate că și „ființa" lor își trage sorgintea din simțurile umane: numai că aceste simțuri se diferențiază de celelalte prin natura lor spirituală, circumscriindu-se sferei cunoașterii. Întrucît cîmpul de cuprindere este aici ilimitat, întruchipările cunoașterii, deși alegorice, sînt sensibil deosebite de celelalte. Aceasta explică gigantismul „monstruos" al lui Ochilă și cel cosmico-proteic al lui Păsări-Lăți-Lungilă, despre care Ovidiu Bârlea înclină să creadă că este o creație personală a lui Creangă. Cît despre atribuțiile și faptele celor doi eroi, apare limpede esența lor diferită. Personajele intră direct în competiție cu motivul fabulos de conținut ezoteric al „micro-nuvelei", legat de fiica lui Roș Împărat. Colaborînd, cei doi giganți o prind pe „farmazoană", care, sub chip de pasăre, se ascunde după astrul lunar.

Însă, ultimele două isprăvi inserate pe axul „micro-nuvelei", isprăvi care, totodată, dezleagă simbolul fantastic al basmului, au ca protagonist personajul fabulos ce-l însoţeşte pe Harap-Alb încă de la începutul călătoriei. Este vorba de calul năzdrăvan. El întrece în zbor turturica, aducînd mai întîi cele trei smicele de păr dulce şi „apa vie şi apa moartă de unde se bat munţii în capete", cu ajutorul cărora eroul, ucis de Spîn, este reînviat (ultima din cele „trei morţi şi învieri simbolice", cum zice Andrei Oişteanu în penetrantele sale „comentarii mitologice" consacrate basmului — vol. *Grădina de dincolo*, 1980) şi care, în final, omoară pe Spîn aruncîndu-l din înaltul cerului. Încheindu-se şirul încercărilor iniţiatice cărora eroul este menit a le face faţă, acum calul năzdrăvan *are dreptul* de a interveni extirpînd definitiv răul întruchipat de *omul spîn*. Prin aceasta, fabulosul fantastic al basmului pare a se constitui în pandant, de asemenea *a-metafizic*, la fabulosul baladesc-pastoral al eposului mioritic.

Intre imaginar şi fantastic în proza românească, Cartea Românească, 1987, p. 285 — 317.

II. ION CREANGĂ, ARTISTUL

ION CREANGĂ

Cititorul lui Creangă este mai întîi izbit de mulțimea mijloacelor tipice ale prozei sale. O mare parte din energia expresivă a graiului nostru a fost pusă la contribuție în paginile *Amintirilor*, ale *Poveștilor*, ale *Anecdotelor*. Imaginile, metaforele, comparațiile lui Creangă sînt proverbe sau ziceri tipice ale poporului, expresii scoase din marele rezervoriu al limbii. S-au întocmit glosare ale lui Creangă. S-ar putea alcătui și bogatul inventar al zicerilor sale tipice, cu indicația izvorului lor folcloric și al ariei lor de răspîndire, o lucrare prin care ne-am putea da mai exact seama de partea poporului nostru care vorbește prin Creangă, atunci cînd sub pana sa apar expresiile: „înaintat la învățătură pînă la genunchiul broaștei; s-a dus unde i-a fost scris; tot îs mai aproape dinții decît părinții; îi plin de noroc ca broasca de păr; biserica-i în inima omului; ce ți-i scris în frunte ți-i pus; ne-am pus bine-rău gura la cale; las-o moartă în păpușoi; tot pățitu-i priceput; mă lasă cu pielea goală în baltă; milă mi-e de tine, dar de mine mi se rupe inima; mi-am ținut cuvîntul de joi pînă mai de-apoi; a fi prieten unghie și carne; a da cinstea pe rușine și pacea pe gîlceavă; ne era a învăța cum nu-i e cîinelui a linge sare; na-ți-o bună, că ți-am frînt-o; ne ducem dracului pomană; a prins pe Dumnezeu de-un picior; o noapte nu-i legată de gard; lucrul ieșea gîrlă din mînile lor; mi-a trecut ciolan prin ciolan (de oboseală)" etc. etc. Cu toate acestea, cine ar vedea în paginile lui Creangă o simplă culegere folclorică sau un medium întîmplător, prin care se rostește fantazia lingvistică a poporului, ar comite una din cele mai grave erori ale judecății literare. Zicerile tipice sînt în Creangă mijloacele unui artist individual. Prin ele ne vorbește un om al poporului, dar nu un exemplar impersonal și anonim. Mulțimea expresiilor tipice în scrisul lui Creangă zugrăvește o natură rustică și jovială, un stilist abun-

dent, folosind formele oralității. Interesul estetic al cazului lui Creangă este că în el colectivitatea populară a devenit artistul individual încîntat să plutească pe marile ape ale graiului obștesc. Buna dispoziție cu care folosește, într-o proporție voit exagerată, zicerile comune oamenilor săi din Humulești și de aiurea, dovedește că pentru el limba, cu nesecatele ei posibilități de coloare și umor, a încetat de a mai fi o funcțiune spontană și inconștientă, pentru a deveni un mijloc reflectat în serviciul unor scopuri artistice. Ceea ce observatorului superficial îi apare ca folclor este de fapt creație artistică, grefată pe o înzestrare individuală, jovialitate și vervă.

Problema stilistică pe care o impune proza lui Creangă constă din izolarea mijloacelor ei individuale, mai ușor de trecut cu vederea la el, tocmai din pricina numeroaselor elemente generale pe care le folosește. Care sînt aceste mijloace? Toate decurg din însușirea precumpănitoare a artei sale orale, făcută mai mult pentru a fi ascultată, decît absorbită cu ochii în paginile unei cărți. Pentru a ilustra oralitatea artei lui Creangă, analizei i se impun mai întîi formele graiului viu: „Ș-apoi dă, Doamne, bine; și vorba ceea: : hăt bine; ei, ei, ce-i de făcut?; scurt și cuprinzător; haidem; de voie, de nevoie; pace bună!" etc., apoi numeroasele onomatopei: „hîrști; hai, hai! hai, hai!; zvîrr, huștiuluc! foflenchiu; popîc; zbr; durai-vurai; teleap-teleap; horp" etc., rimele și asonanțele strecurate în expunere, foarte numeroase în povestea lui *Harap Alb*: „toate-mi mergeau după plac, fără leac de supărare; nu-i după cum gîndește omul, ci-i după cum vrea Domnul; cînd sînt zile și noroc, treci prin apă și prin foc; vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorîlă, nepot de soră lui Pîndilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă; ori din tîrg de la Să-l-cați, megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai dați; parcă-i un boț-Chilimboț-boțit, în frunte cu un ochi numai să nu-i fie de deochi! taie de unde vrea și cît îi place, tu te uiți și n-ai ce face; feciori de ghindă, fătați în tindă; ce-i păți, cu mine nu-i împărți; omul are un dar și un amar; și unde prisosește darul, nu se mai bagă în seamă amarul; nici la stat, nici la purtat"[1]. Prin astfel de mijloace, Creangă restituie povestirea funcțiunei ei estetice primitive, care este de a se adresa nu unor cititori, ci unui auditor, capabil a fi cucerit prin toate ele-

[1] Asupra oralității lui Creangă s-au oprit mai toți criticii care au scris despre arta lui, Boutière, Călinescu și acum, în urmă, cu excelente observații asupra rolului intonației în formulele povestitorului, d-l Vladimir Streinu, în *Revista Fundațiilor*, septembrie-noiembrie 1938.

mentele de sugestie ale graiului viu, cu tot ce poate transmite acesta peste înțelesul abstract al lucrurilor comunicate.

Orală este, în sfîrșit, frumoasa cadență, mai puțin observată, uneori în lungi enumerări fără alt scop, decît acel artistic al defilării lor cu atîtea fizionomii variate. Iată descrierea casei lui Pavăl Ciubotarul : „Pavăl era holtei și casa lui destul de încăpătoare ; lăiți și paturi de jur împrejur ; lîngă sobă, altul ; și toate erau prinse. Iară gazda, robotind zi și noapte, se proslăvea pe cuptor, între șanuri, calupuri, astrăgaciu, bedreag, dichiciu și alte custuri tăioase, mușchea, piedecă, hască și clin, ace, sule, clește, pilă, ciocan, ghinț, piele, ață, hîrbul cu călacan, clei și tot ce trebuie unui ciubotar" (*Amintiri*, în *Opere complete*, ed. „Cartea românească", 1938, p. 59). Iată și pe jupîn Strul din Tîrgul Neamțului, „negustor de băcan, iruri, ghileală, sulimineală, boia de păr, chiclazuri, piatră vînătă, piatra sulimanului sau piatră bună pentru făcut alifie de obraz, salcie, fumuri și alte otrăvuri" (*Moș Nichifor Coțcariul*, ibid., p. 102). Dar aceste acumulări verbale nu amintesc oare pe acele atît de frecvente ale lui Rabelais, care descrie de pildă costumul călugărilor din mînăstirea Thélème : *„Au dessus de la chemise vestoient la belle vasquine, de quelques beau camelot de soye. Sus icelle vestoient la verdugale, de tafetas blanc, rouge, tanné, gris etc., au dessus, la cotte de tafetas d'argent fait à broderie de fin or, et à l'aigueille entortillé, ou, scelon que bon leur sembloient, et correspondent à la disposition de l'air, de satin, damas, velours, orangé, tanné, verd, cendré, bleu, jaune clair, rouge cramoysi, blanc, drap d'or toille d'argent, de canetille, de brodure, selon les festes"* [1] etc. (Gargantua, *I, 56, ed. Garnier, vol. I., p. 147.)*

Rabelais este, de altfel, scriitorul străin asemănător mai mult cu Creangă, nu numai prin fabulație enormă, care face din Oșlobanu, din Gerilă, din Păsări-Lăți-Lungilă tipuri înrudite cu Gargantua și Pantagruel, nu numai prin instinctivitatea acestor personagii, nu numai prin umorul abundent, dar și prin oralitatea stilului, care îl determină și pe el, pe Rabelais, să folosească larg

---

[1] „Peste cămașă îmbrăcau un pieptar-gorset din vreun atlaz de alageà. Pe deasupra își puneau turnelul de lăvdan alb, roșu, tutuniu, senin ș.c.l., ce-l acopereau cu o fustă de zarpà cu ceaprazuri de aur scump și împletite cu iglița, sau, după cum aveau chef și corespundea cu vremea, de adamască, suvai, catifea nărămzie, cafenie, labanie, cenușie, mehût, șofranie, schirlată, cîrmizie, albă, de seresir, camobas argintiu, baibafir ori cusută-n gherghef, după sărbătoarea ce-o prăzmuiau" (trad. Romulus Vulpescu, Ed. pt. lit. univ., Buc., 1962, p. 262) (n. ed.).

zicerile tipice ale poporului, să cultive onomatopeia și asonanța și să se lase în voia unor adevărate orgii de cuvinte [1].

Orală este, în sfîrșit, frumoasa cadență, mai puțin observată, a perioadei crengiste, în care scriitorul ne oferă unul din exemplele cele mai interesante ale artei sale rafinate. Aceste perioade se pot descompune în unități ritmice mai lungi sau mai scurte, a căror alternanță alcătuiește un tablou plin de o armonie opulentă și variată. Iată analiza ritmică a unor astfel de perioade, în care membre ale perioadei de 8—12 (15) silabe alternează cu membre de 5 (2) — 7 silabe :

8 silabe	*„Dragu-mi era satul nostru*
11	*cu Ozana cea frumos curgătoare*
8	*și limpede ca cristalul,*
12	*în care se oglindește cu mîhnire*
6	*Cetatea Neamțului,*
5	*de-atîtea veacuri !*
9	*Dragi-mi erau tata și mama,*
7	*frații și surorile,*
7	*și băieții satului,*
11	*tovarășii mei din copilărie,*
12	*cu cari în zilele geroase de iarnă,*
11	*mă desfătam pe ghiață și la săniuș ;*
3	*iar vara*
11	*în zilele frumoase de sărbători*
6	*cîntînd și chiuind,*

[1] Apropierea de Rabelais s-a impus de mai multe ori criticii și ea ar putea alcătui obiectul unui interesant studiu de afinități literare, menit să lumineze mai adînc structura artistică a lui Creangă. Astfel, realismul viguros al povestitorului moldovean, în pasaje ca acela consacrat chipului în care seminariștii studiau la Folticeni, i se pare d-lui Jean Boutière (**La vie et l'oeuvre de Creangă,** Paris, 1930, pp. 197, 213) că „...amintește în mod singular pe acela al lui Rabelais". Altă dată, criticul francez remarcă „verva uneori prolixă și cam groasă, dar atît de adevărată, care te face în chip irezistibil a te gîndi la verva lui Rabelais". În lucrarea sa de sinteză, d-l Bazil Munteanu (**Panorama de la littérature roumaine contemporaine,** Paris, 1938, p. 68) caracterizează drept „pantagruelești" figurile mitologice din **Harap Alb.** In fine, în biografia sa recentă, d-l G. Călinescu (**Viața lui Ion Creangă,** București, 1938, p. 341 urm.) atribuie lui Creangă „un procedeu tipic autorilor cărturărești ca Rabelais, și în linia lui ca Sterne și Anatole France, și anume paralela continuă, dusă pînă la beție, între actualitate și experiența acumulată" prin intermediul citatului, pe care Creangă îl deține, de altfel, nu din știința cărților, ci din tradiția orală. Greu se poate face totuși o apropiere a zicerilor tipice în Creangă cu citatele umaniste, destinate la Montaigne, de pildă, să sprijine reflecția scriitorului prin mărturii antice sau cu persiflarea citatului umanist în Rabelais. Niciodată nu apare la Creangă ceva apropiat de satira rabelaisiană a erudiției.

15 silabe cutrieram dumbrăvile şi luncile umbroase,
7 prundul cu ştioalnele,
8 ţarinile cu holdele,
6 cîmpul cu florile
6 şi mîndrele dealuri,
10 de după care-mi zîmbeau zorile,
12 în zburdalnica vîrstă a tinereţii".

*

6 „Nu ştiu alţii cum sînt;
2 dar eu,
12 cînd mă gîndesc la locul naşterii mele,
12 la stîlpul hornului unde lega mama
10 o sfară cu motocei la capăt,
12 de crăpau mîţele jucîndu-se cu ei,
10 la prichiciul vetrei cel humuit
11 de care mă ţineam cînd începusem
8 a merge copăcel,
11 la cuptorul pe care mă ascundeam,
12 cînd ne jucam noi, băieţii, de-a mijoarca
10 şi la alte jocuri şi jucării
13 pline de hazul şi farmecul copilăresc,
9 parcă-mi saltă şi-acum inima
5 de bucurie".

Aceste ample structuri sonore se pot, aşadar, cu uşurinţă desface în grupuri de silabe, relativ regulate atît prin numărul lor, cît şi prin alternanţa accentelor. Unele din unităţile ritmice analizate mai sus sînt versuri fără cusur. Urechea le ascultă cu încîntare, chiar cînd ochiul le citeşte. O deosebită atenţie acordă Creangă şi sfîrşitului ritmat al frazelor (clausulelor), din care spicuim în *Amintiri*: „în zburdalnica vîrstă a tinereţii" (p. 77), „parcă-mi saltă şi-acum inima de bucurie" (p. 35), „şi pe băţ îşi descarcă mînia în toată puterea cuvîntului" (p. 37), „pînă ce nu ne zgîriau şi ne stupeau, ca pe noi" (p. 37), „cu un car încărcat cu lodbe de fag" (p. 59), „cumplit meşteşug de tîmpenie, Doamne fereşte" (p. 61), „c-o sărutare plină de foc" (p. 67) etc.

Artistul se vădeşte în Creangă nu numai prin puternicul lui simţ muzical care îl făcea să-şi citească tare frazele, ca Flaubert altă dată, pentru a le proba în ritmul şi sonoritatea lor, dar şi prin puterea vie cu care îşi reprezintă scenele văzute. Darurile muzicale ale lui Creangă, de la oralitatea lui bogată în inflexiuni

pînă la armonia perioadelor sale, a fost de altfel observată mai tîrziu, ca un efect al transformării conceptului poeziei, centrat acum mai cu seamă în jurul valorilor acustice ale cuvîntului. Primii comentatori ai lui Creangă au fost atenți mai mult la puterea lui de a-și reprezenta vizual oamenii și lucrurile observate altă dată, încît într-una din cele mai vechi caracterizări ale povestitorului, N. Iorga (*Pagini de critică din tinerețe*, p. 181) scrie: „...ca și poporul, călăuza și inspiratorul lui unic, el are puține idei abstracte în minte: icoanele, senzațiile predomină. Memoria lui e o memorie de ordine senzațională; el vede admirabil; faptele care trec pe dinaintea ochilor lui glumeți își pun adînc pecetea în masa creierilor lui, scăldați de un sînge îmbelșugat în globule, și urma lăsată nu se mai șterge niciodată. În orice moment, Creangă poate dispune de dînsa; ea, senzația, i se prezintă înainte cu bogăția ei de culori și lămurirea de contururi, gata să ieie trup sub condei".

Adevărul este însă că Ion Creangă nu este un descriptiv colorat, în felul lui Alecsandri. Peisagiul este ca și inexistent în paginile lui. Abia dacă putem spicui în notațiile *Amintirilor* viziunea Cetății Neamțului „îngrădită cu pustiu, acoperită cu fulger" (p. 55), sau aceea a munților nemțeni, sfîrșind în alegorie: „urieșii munți, cu vîrfurile ascunse în nouri, de unde purced izvoarele și se revarsă pîraele cu răpejune, șoptind tainic în mersul lor neîncetat, și ducînd poate cu sine multe, multe patimi și ahturi omenești, să le înece în Dunărea măreață" (p. 81). Astfel de popasuri contemplative sînt însă rare în opera lui Creangă. Mai des se oprește el pentru a zugrăvi pe omul fizic, pe Davidică, de pildă, flăcăul de munte al cărui portret însumat din comparații și epitete generale rămîne totuși în amintire, cu a lui „barbă în furculiță și favorite frumoase; cu pletele crețe și negre ca pana corbului; cu fruntea lată și senină, cu sprincenile tufoase; cu ochii mari, negri ca murele și scînteietori ca fulgerul; cu obrajii rumeni ca doi bujori; nalt la stat, lat în spete, subțire la mijloc, mlădios ca un mesteacăn, ușor ca o căprioară și rușinos ca o fată mare" (p. 61). Epitetul lui Creangă va fi totdeauna general și valoarea picturilor lui nu trebuie căutată în vrăjirea aspectelor strict individuale ale lucrurilor și oamenilor, cît în evocarea scenelor de mișcare, în care fraza musculoasă, bogată în verbe, operează adevărate minuni. În această privință, se pot alege în *Amintiri* sau în *Povești* descrieri dintre cele mai vii, fie că evocă jocul copilului călare pe bățul său „pe care aleargă cu voie bună, și-l bate cu biciul, și-l struneşte cu tot dinadinsul, și

răcnește la el din toată inima, de-ți iè auzul; și de cade jos, crede că l-a trîntit calul, și pe băț își descarcă mînia în toată puterea cuvîntului..." (pp. 36—37); fie că învie scena de o mare intensitate dinamică a fugăririi copilului de către mătușa Mărioara, pasaj în care elipsa pe alocuri a predicatului nu slăbește cu nimic caracterul foarte activ al descrierii: „și nebuna de mătușa Mărioara, după mine; și eu fuga iepurește prin cînepă și ea pe urma mea, pînă la gardul din fundul grădinii, pe care neavînd vreme să-l sar, o cotigeam înapoi, iar prin cînepă, fugînd tot iepurește, și ea după mine pînă-n dreptul ocolului, pe unde-mi era iar greu de sărit; pe de laturi iar gard; și hîrsita de mătușă nu mă slăbea din fugă nici în ruptul capului! Cît pe ce să puie mîna pe mine. Și eu fuga, și ea fuga, și eu fuga, și ea fuga" etc. (pp. 42—43); fie că în *Harap Alb* evocă pe Gerilă și întreaga înconjurime la apropierea lui, cu o mare putere de diferențiere a unor verbe apropiate ca înțeles: „Nu era chip să te apropii de dînsul, că așa tremura de tare de parcă-l zghihuia dracul. Și dacă ar fi tremurat numai el, ce ți-ar fi fost? Dar toată suflarea și făptura de prin prejur îi țineau hangul: vîntul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văicăreau, pietrele țipau, vreascurile țiuiau și chiar lemnele de pe foc pocneau de ger. Iară veverițele, găvozdite una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii și plîngeau în pumni blestemîndu-și ceasul în care s-au născut" (p. 230). În aceeași linie plină de viață și de mișcare stă scena încăierării între Pavel și Ion și atîtea altele din *Amintiri* sau din *Povești*, rămase în memorie cu pecetea lucrurilor trăite.

Unic prin geniul lui oral, Creangă apare, prin neasămănata lui putere de a evoca viața, un scriitor din linia realismului lui Negruzzi, rămînînd un reprezentant tipic al „Junimii", prin acea vigoare a conștiinței artistice care îl unește așa de strîns cu Maiorescu și cu Eminescu, bucuroși din primul moment a fi ghicit în el o conștiință înrudită.

1941

Arta prozatorilor români, Editura pentru literatură, 1966, pp. 150—161.

IORGU IORDAN

LIMBA LUI CREANGĂ

Se poate spune că, după cum, în ce privește conținutul, *Amintirile* și *Poveștile* înfățișează un adevărat univers — universul vieții rurale românești de acum un secol — tot așa limba folosită de autorul lor reprezintă chintesența vorbirii noastre populare din aceeași epocă. Nu există pagină care să nu pună un număr de probleme, nu există pasaj, oricît de redus ca întindere, în fața căruia să nu te întrebi prin ce minune acest țăran relativ puțin cultivat a izbutit să creeze, cu mijloacele cele mai simple, modele strălucite nu numai de limbă, ci și de măiestrie artistică.

În cele ce urmează, mă opresc, așa cum am anunțat, asupra caracterului popular al limbii lui.

Această formulare a temei are nevoie de o lămurire prealabilă din cauza multiplicității de sensuri a cuvîntului „popular". Nu mă refer la însemnarea lui oarecum etimologică, aceea care se leagă de a substantivului *popor*, pentru motivul că, cu acest înțeles, nu numai limba lui Creangă, ci și a tuturor scriitorilor noștri este populară, adică a poporului care a creat-o și o îmbunătățește necontenit. Nu am în vedere nici nuanța semantică, foarte apropiată de aceasta, care se întîlnește la unii scriitori, poate și la altfel de mînuitori ai condeiului, în legătură cu limba noastră literară, anume că, spre deosebire de multe alte popoare, românii și-au format o limbă literară pornind de la vorbirea populară, spontană și vie, fără intervenția vreunui legiuitor, ca în cazul limbii franceze, de pildă, care a fost supusă canoanelor fixate de gramatici, de academie și de saloane. (Țin totuși să observ, în treacăt, că franceza literară își are izvorul tot în vorbirea populară, adică a întregului popor, după cum și o limbă literară ca a noastră, deși mult mai puțin lucrată, deci mai „naturală", nu s-a sustras, fiindcă nu putea să se sustragă, influenței exercitate prin forța lucrurilor,

de la o anumită epocă încoace, de către diverse foruri cu veleităţi de legiferare în domeniul limbii).

Cînd afirm, ceea ce sper să pot şi dovedi, că limba lui Creangă are caracter popular, mă gîndesc la acel aspect al limbii noastre care se opune aspectului ei cult. Marele povestitor moldovean se formează şi se dezvoltă ca scriitor într-o epocă în care aceste două aspecte ale limbii române se distingeau lămurit unul de altul, în ce priveşte atît vocabularul propriu-zis (fără fondul principal de cuvinte), cît şi frazeologia (în sensul larg al termenului, adică de construcţii sintactice şi de formule stilistice). Influenţa franceză asupra limbii noastre se desfăşoară din plin prin anii 60—70 ai secolului trecut, aşa că vorbirea şi scrisul oamenilor culţi se deosebeau de ale oamenilor cu puţină cultură sau total inculţi într-o măsură mai mare decît în zilele noastre, cînd şcoala, radioul, presa şi alte mijloace de răspîndire a limbii literare duc încet, dar sigur, la unificarea lingvistică privită sub acest aspect.

Calificativul „popular", pe care îl dau limbii lui Creangă, are, în intenţia mea, şi altă semnificaţie. Din cauza unui mare număr de cuvinte regionale folosite în scrierile sale, acest neîntrecut artist al limbii noastre a fost considerat, la un moment dat, drept un scriitor „dialectal". Sînt înclinat să cred că astăzi încă mai există la noi oameni care, fără să se pronunţe direct în acest sens, văd totuşi în Creangă un fel de reprezentant literar al vorbirii moldoveneşti.

Părerea aceasta nu corespunde adevărului, nici teoretic, nici practic. Între graiurile limbii noastre există numai deosebiri fonetice, care sînt cele mai izbitoare, şi deosebiri lexicale. Fondul principal de cuvinte şi structura gramaticală sînt identice de la unul la celelalte. Foarte puţinele şi neînsemnatele deosebiri existente în aceste laturi ale limbii nu contează. Sintaxa însăşi, care, cum se ştie, este mai permeabilă, nu numai decît morfologia, ci şi decît fondul principal de cuvinte, nu diferă aproape prin nimic de la un grai la altul al limbii noastre. Rămîn, deci, ca fiind specifice pentru o regiune particularităţile fonetice şi cele lexicale. În ce priveşte pe acestea din urmă, trebuie precizat că ele sînt mai puţine decît se crede în general. Afară de fondul principal de cuvinte există un număr relativ mare de elemente ale vocabularului propriu-zis comune mai multor graiuri, adesea chiar tuturor graiurilor limbii noastre. Dacă facem abstracţie de unele regiuni care au o situaţie specială din cauza condiţiilor etnografice (mă gîndesc, în primul rînd, la unele ţinuturi de peste munţi), se poate

spune că deosebirile lexicale dintre graiurile dacoromânești nu sînt prea numeroase.

Ideile noastre despre acest aspect al raporturilor dintre diversele graiuri regionale sînt, în parte, falsificate de comparația pe care o facem cu limba literară, și nu atît cu limba literaturii artistice, cît mai ales cu aceea a operelor științifice, publiciste etc., mult mai prezentă, aceasta, în mintea oamenilor culți, pentru motivul că ea este adevărata limbă comună, căci pe ea o folosesc ei ca mijloc obișnuit de comunicare.

Glosarul întocmit de editorul *Operelor alese* ale lui Creangă (colecția „Clasicii români" a Editurii de Stat, 1949) conține circa 1 000 cuvinte, cifră impresionantă, dacă ne raportăm la cele 270 pagini în care apar ele. O examinare mai mult ori mai puțin atentă a glosarului arată că o mare parte dintre cuvintele explicate sînt nu regionale, adică moldovenești, ci populare, în sensul că circulă sau circulau pe vremea lui Creangă în vorbirea țăranilor din numeroase ținuturi ale țării. Iată cîteva exemple: *batîr*; *berechet*; *beteag*; *bizui*; *bîrlog*; *bondiță*; *bostănărie*; *caier*; *chișleag*; *ciubotă*; *ciudă*; *cotlon*; *cudalb*; *curechi* etc.

Multe cuvinte din acest glosar aparțin, cred, tuturor graiurilor sau sînt cunoscute de majoritatea vorbitorilor limbii noastre. De pildă: *apăraie*; *ațipi*; *băbătie*; *bazaconie*; *belea*; *blajin*; *boarfe*; *bocăni*; *boț*; *chiui*; *ciolan*; *cîlți*; *clacă* etc. Altele pot fi considerate ca elemente ale vocabularului general românesc dată fiind marea lor circulație în limba tuturor păturilor sociale, indiferent de originea locală sau de cultura vorbitorilor. Acesta este, între altele, cazul lui *belșug*; *bîzîi*; *carpăn*; *chef*; *chiabur*; *cotcodăci*; *crainic*; *cuptior*; *dihanie*; *dumbravă* etc. Faptul că unele au aspect fonetic întrucîtva diferit de cel literar, de ex. *carpăn, cuptior*, nu le atinge calitatea de cuvinte ale limbii întregului popor.

De multe ori în glosarul amintit apar termeni comuni tuturor graiurilor dacoromânești numai pentru motivul că, în anumite legături sintactice, ei au o valoare semantică figurată, de altfel ușor de ghicit: *amar* („atîta *amar* de grîu"); *bo(g)daproste* („ca un pui de *bogdaproste*"); *brazdă* („s-a dat la *brazdă*"); *căptuși* („am *căptușit* niște iepuroi"); *croi* („vă *croiesc*, de vă merg peticele"); *curea* („dacă te ține *cureaua*"); *fac* („îi *fac* feliul" = îl omoară)[1]; *fătat* („*fătat*, nu ouat") ș.a.

Glosarul conține, de asemenea, un număr de cuvinte intrate în fondul pasiv al lexicului limbii noastre, dar care, pe vremea

[1] Această expresie ar fi trebuit pusă s. v. fel.

cînd erau încă vii, aparţineau şi altor graiuri, nu numai celui moldovenesc. În această categorie intră *antifon* (termen muzical în limbajul bisericesc); *baş* (*başcalic* „calic de frunte"); *carboavă* „monedă rusească de argint în valoare de cinci lei"; *diată* „testament"; *dichiu* „economul unei mănăstiri"; *gloabă* „amendă"; *hazna* „monetărie"; *husăş* „monedă veche" (valoarea = 100 de parale); *ialoviţă* „vacă mare şi grasă"; *irmilic* „monedă turcească în valoare de 14 lei vechi"; *mazil* „moşnean" (de fapt, descendent al unei familii boiereşti scăpătate); *sorcovăţ* (sinonim cu *husăş*, notat mai sus); *surgun* „exil"; *tiji* „asemenea, idem"; *volintir* „soldat, voluntar, din armata răsculaţilor de la 1821"; *vornic* „primar de sat".

Figurează în glosar şi un număr de aspecte fonetice moldoveneşti ale unor cuvinte sau forme gramaticale, care nu aparţin, deci, în mod strict, vocabularului folosit de Creangă. De ex.: *a* pentru „va" (la viitorul verbelor); *aista, aiasta* etc. (pentru „ace(a)sta" etc., care apar, de altfel, foarte des şi ele); *cîneriu* şi *cînos* (pentru „cîineriu" şi „cîinos"); *chiuă* „piuă"; *cioric* „şoric"; *ghiavol* „diavol"; *giuruiesc* „juruiesc"; *hălăgie* „gălăgie"; *ist(a), iasta* etc. (pentru „acesta", „aceasta" etc.); *oghele* „obiele"; *sopon* „săpun"; *sulcină* „sulfină" etc.

Dacă eliminăm toate aceste categorii de cuvinte, la care s-ar mai putea adăuga altele, numărul cuvintelor pur moldoveneşti, deci strict regionale, folosite de Creangă se reduce în aşa măsură, încît nu reprezintă decît cel mult o treime din lista cuprinsă în glosar, adică aproximativ 300, ceea ce înseamnează cîte un cuvînt de fiecare pagină [1]. Concluzia care se impune este că, din punct de vedere lexical, limba marelui nostru povestitor nu are caracter regional, sau, cum se spunea pe vremuri (şi mai greşit) dialectal, ci unul popular, în sensul că, pe lîngă cuvintele din fondul principal, existente în limba întregului popor românesc, ea conţine numeroase altele, care sînt, în marea lor majoritate, nu specific moldoveneşti (eventual specifice numai graiului moldovenesc de nord), ci comune mai multor graiuri, cu deosebire celor din centrul şi nordul Transilvaniei. Aceasta înseamnează că elementele de vocabular propriu-zis întrebuinţate de Creangă au, cele mai multe, caracter popular în sensul dat acestui termen la începutul prezentului studiu, unde am pus faţă în faţă şi totodată în opoziţie limba cultă şi pe cea populară. Acest caracter este impus de con-

[1] Deşi, poate, de prisos, ţin să precizez că statistica mea, făcută din fugă, este, cu siguranţă, foarte aproximativă. Cred totuşi că în linii mari ea nu se îndepărtează prea mult de realitate.

ținutul operei povestitorului nostru: atît amintirile cît și poveștile[1] înfățișează oameni și fapte din mediul rural românesc (nu numai moldovenesc) de pe la mijlocul secolului trecut, și de aceea materialul lexical trebuia să fie luat din vorbirea țăranilor. La acest material, căruia îi putem spune *țărănesc*, adică popular cu nuanță rurală, se adaugă cuvintele din fondul principal, mult mai des folosite, cum nu-i posibil altfel, care întăresc și, în același timp, ridică pe o treaptă superioară caracterul popular al limbii lui Creangă, considerată din punctul de vedere al lexicului ei.

Această trăsătură atît de caracteristică a materialului lexical existent în opera povestitorului nostru se explică prin faptul că el nu recurge niciodată la neologisme, și pentru același motiv pentru care întrebuințează așa de multe cuvinte „țărănești": conținutul operei sale nu permite, adică nu face posibilă folosirea neologismelor[2].

Deosebit de interesantă este constatarea că marele precursor al lui Creangă și atît de asemănător cu dînsul în ce privește caracterul popular al limbii, care este cronicarul Ion Neculce, folosește mai multe neologisme, deși trăiește cu 150 de ani mai înainte. Faptul se explică prin aceea că cronicarul vorbește adesea despre oameni și evenimente din țări străine, care îl pun în contact, uneori chiar direct, cu lucruri necunoscute românilor din acea vreme și, deci, fără corespondent lexical în limba lor. Ca scriitor, Creangă nu părăsește aproape niciodată mediul sătesc în care s-a născut și în care și-a trăit anii copilăriei și ai adolescenței, așadar tocmai epoca de formație a lui ca om. Nu părăsește acest mediu, și pentru că nu poate, dar și pentru că nu vrea. Se simte bine și puternic în el, își dă seama că va intra și va rămîne în literatura noastră prin înfățișarea vieții rurale, prin „țărăniile" lui, cum se exprima el în aparență modest, în fond ironic, la adresa boierilor din cercul „Junimii", despre propria-i creație artistică.

Dar Creangă nu este un scriitor regional nici din punctul de vedere fonetic al limbii lui, adică din punctul de vedere al celuilalt aspect prin care se deosebesc graiurile locale atît între ele, cît și față de limba literară. În această privință, situația se prezintă, dacă se poate, și mai clar: povestitorul nostru întrebuințează

[1] S-a făcut de multă vreme observația justă, că eroii poveștilor lui Creangă (ca și ai poveștilor populare în general) gîndesc, simțesc, acționează și vorbesc întocmai ca țăranii. Deosebirile față de aceștia sînt pur cantitative, deci neesențiale.

[2] Extrem de puținele excepții (în **Amintiri**, cînd vorbește de lucruri în legătură cu școala, sau în cele două povestiri despre Ion Roată) confirmă, cu adevărat, regula, regula concordanței depline dintre conținut și formă.

foarte rar particularități de pronunțare moldovenești. Printre cuvintele enumerate mai sus se găsesc cîteva care prezintă aspecte fonetice specifice graiurilor din Moldova. Unele ne întîmpină însă sub același aspect și aiurea, ca, de pildă, *cuptior*, pe care eu l-am auzit în Buzău (pronunțat trisilabic) sau *ghiavol*. La acestea se pot adăuga *băiet* ; „mi s-a *muiet* gura" ; „și-mi *ieu* alte gînduri" („mă ie în dragoste") ; *cît pe ce* „cît pe-aci" ; *cămeșă* ; *ferești* „ferestre" ; *așă-i că*... „așa-i că" (dintr-un mai vechi *așe-i că*) ; *să stè* (și *să steie*) ; *să deie* ; *vreu* și altele, puțin numeroase, care nu ne dau dreptul să considerăm limba folosită de Creangă ca avînd aspect fonetic „dialectal", adică regional, întrucît ele reprezintă un procentaj foarte redus pe de o parte față de fonetismele literare existente în epoca povestitorului, iar pe de alta față de totalitatea particularităților de acest fel din graiul moldovenesc[1].

Caracterul popular al limbii lui Creangă nu se limitează la aceste trăsături, oarecum negative, în sensul că particularitățile lexicale și fonetice pur regionale, singurele care fac să se deosebească și între ele, și față de limba literară, ocupă în opera lui Creangă un loc puțin important în comparație cu grosul materialului lingvistic aparținînd limbii întregului popor.

Să vedem cîteva din trăsăturile caracteristice ale limbii povestitorului nostru, care ne îndreptățesc s-o considerăm drept populară în sensul arătat la începutul prezentei cercetări. De astă dată mă voi referi și la faptele de stil, nu numai la faptele lingvistice propriu-zise, ca pînă aici, pentru motivul că a separa pe unele de altele înseamnă a distruge unitatea limbii ca mijloc de comunicare : materialul ei fonetic, lexical și gramatical nu există în el și pentru el însuși, ci servește la exprimarea ideilor și sentimentelor trezite în mintea vorbitorului de realitatea înconjurătoare. Limba, una și aceeași pentru toți membrii societății care a creat-o, capătă la fiecare dintre cei ce o folosesc un colorit personal, diferit de la individ la individ. Acest colorit este cu deosebire vizibil la scriitor, chiar atunci cînd, ca în cazul nostru, scriitorul își însușește felul de a vorbi al unei imense mase de oameni.

Trăsătura cea mai caracteristică a povestitorului popular este o r a l i t a t e a : tot ce spune el poartă pecetea stilului vorbit, prin nimic esențial deosebit de vorbirea curentă, expresie vie, spontană, naturală a gîndirii și simțirii noastre. Vorbirea omenească este, de fapt, *convorbire*, căci presupune existența a doi conlocutori, fiecare, rînd pe rînd, vorbitor și ascultător. Aceasta

[1] Unele, ca **ajutoriu, croitoriu, fierariu, poroncă** (și **poronci**) reprezintă, de fapt, pronunțări arhaice caracteristice și pentru alte graiuri ale limbii noastre.

însemnează întrebare și răspuns, afirmație și aprobare sau dezaprobare a celor afirmate etc., adică, spus mai scurt, dialog. Deprinderea de a avea în față un partener duce la folosirea dialogului și în cazul cînd situația obiectivă nu implică prezența unui partener. În această ipoteză vorbitorul se dedublează oarecum, în sensul că joacă rolurile ambilor conlocutori, adresîndu-se sie însuși, sau își închipuie un partener prezent cu care poate sta, deci, de vorbă.

Creangă se identifică perfect din acest punct de vedere cu un povestitor popular. Deși scrie, el are mereu în față nu pe viitorul său cititor, ci pe un ascultător, imaginar și totuși foarte real, căruia i se adresează necontenit și de la care primește sugestii, îndemnuri, sfaturi etc., cu efect asupra felului cum își duce mai departe povestirea. Și dacă în *Povești*, datorită cadrului stabilit printr-o foarte îndelungată tradiție, aceste particularități stilistice au devenit oarecum obligatorii, în *Amintiri* prezența lor poate surprinde, întrucît autorul procedează ca un poet liric, care urmărește pentru sine însuși firul unor întîmplări mai mult ori mai puțin personale. Creangă nu face, din punctul de vedere aici în discuție, nici o deosebire între poveștile și amintirile sale.

Iată o serie de exemple, culese mai mult la întîmplare: „De-a mai mare dragul *să fi privit* pe Davidică, flăcău de munte: cu barba în furculiță și favorite frumoase." În loc să înceapă direct cu schițarea portretului acestui fost coleg de școală, povestitorul nostru se adresează ascultătorilor săi fictivi cu o formulă exclamativă plină de admirație, pe care vrea s-o impună anticipat și celor care încă nu-l cunosc pe Davidică, dar îl vor cunoaște imediat, așa cum trăiește el în mintea autorului. Povestind întîmplarea cu cireșile din grădina lui moșu-său Vasile, care se termină cu distrugerea cînepei, Creangă are mereu în față un partener, și cînd vrea să arate suprafața locului se teme că ar putea greși și de aceea preîntîmpină o eventuală greșeală cu formula, foarte frecventă în vorbirea populară, *„să nu spun minciuni"* adresată presupusului ascultător. Cf. și reflecțiile similare în ce privește caracterul vorbit al povestirii: „*Și mi se pare* că avea mare dreptate bietul bătrîn" (e vorba de părintele Oșlobanu, care tună și fulgeră contra părintelui Duhu); „Peste cîteva zile după asta, auzim că Nică Oșlobanu s-a dus să învețe la școala catihetică din Folticeni, *vorbă să fie*".

Cînd condițiile obiective nu fac posibilă prezența unui partener, povestitorul stă de vorbă cu sine însuși, așa că dialogul se realizează totuși: „Nu mi-ar fi ciudă încaltea, cînd *ai fi și tu ceva*

și de te miri unde, îmi zice cugetul meu" (așa începe capitolul III din *Amintiri)*; „Ei, ei! *ce-i de făcut,* Ioane?"; „Dar *cum să te cobori,* căci jos era prăpădenie!"; „*Ce-i de făcut, măi Nică,* îmi zic eu în mine".

Alt procedeu de stil vorbit, foarte des întrebuințat de Creangă, este întrebarea adresată partenerului închipuit sau sie însuși. Acest procedeu înviorează în măsură maximă povestirea, datorită pe de o parte formei dialogate a expunerii, iar pe de alta faptului că avem a face cu o întrebare aparentă, care nu așteaptă răspuns, întrucît conține în ea și răspunsul solicitat de povestitor. De pildă: „Cînd am venit eu cu tata și cu frații mei Petrea și Alexandru și Nică din Ardeal în Pipirig, acum șasezeci de ani trecuți, *unde se pomeneau școli ca a lui Baloș în Moldova?*"; „Într-o zi, fiind Irinuca dusă în sat și avînd obiceiu a ședè uitată, ca fata vătmanului, *noi n-avem ce lucra?*"; „Eu, atunci, *să nu-mi caut de drum* tot înainte?"; „Și mă băgam în ochii moșneagului, și făceam un tărăboi, de se strînsese lumea ca la comedie împrejurul nostru; *dă, iarmaroc nu era?*; „D-apoi vara, în zilele de sărbătoare, cu fetele pe cîmpie, pe colnice și mai ales prin luncile și dumbrăvile pline de mîndrețe, după cules răchițică de făcut gălbenele, sovîrv de umplut flori, dumbravnic și sulcină de pus printre straie, *cine umbla?*"; „Dar *ce-mi bat eu capul* cu craii și cu împărații, și nu-mi caut de copilăria petrecută în Humulești și de nevoile mele?".

O variantă a dialogului fictiv o constituie schimbarea persoanei: povestitorul trece de la persoana I, cînd narează lucruri privitoare la el însuși, sau de la persoana a III-a, cînd vorbește despre alții, la persoana a II-a, ca și cum ar avea în față un ascultător, de care parcă uitase, și de aceea, aducîndu-și aminte de existența lui, îi adresează vorba. Deseori persoana a II-a, totdeauna sub forma singularului, are valoare de persoană generală, cu sensul fr. *on*, germ. *man* sau al rom. *cineva, lumea, oamenii* etc. Nuanța deosebitoare între aceste două sensuri ale persoanei a II-a este de multe ori așa de subtilă, încît nu poate fi precizată. Dau cîteva exemple, fără să încerc a le separa, după cum ilustrează una sau alta dintre valorile semantice aici amintite: „Cînd am auzit noi una ca asta, am început a plînge cu zece rînduri de lacrămi și a ne ruga de toți dumnezeii, să nu ne sluțească. *Dar ț-ai găsit*"; „...și în loc de înțelepciune, mă făceam tot mai neastîmpărat, și dorul meu era acum nemărginit: căci sprințar și înșelător este gîndul omului, pe ale cărui aripi *te poartă* dorul necontenit și *nu te lasă* în pace, pînă ce *intri* în mormînt!"); „Și

cînd căuta mama să smîntînească oalele, *smîntînește, Smarandă, dacă ai ce...*" ; „Şi iaca aşa cu cireşele ; s-a împlinit vorba mamei, sărmana, iute şi degrabă : Că Dumnezeu n-ajută celui care umblă cu furtişag. Însă *ce ţi-i bună pocăinţa* după moarte ? D-apoi ruşinea mea, *unde-o pui ? Mai pasă de dă ochi* cu mătuşa Mărioara, cu moş Vasile, cu văru Ion şi chiar cu băieţii şi fetele din sat..." ; „Dar cînd auzeam de legănat copilul nu ştiu cum îmi venea ; căci tocmai pe mine căzuse păcatul să fiu mai mare între fraţi. Însă *ce era să faci*, cînd *te roagă* mama ?" ; „Galbeni, stupi, oi, cai, boi şi alte bagateluri de-alde aceste, prefăcute în parale, trebuia să ducă dascălii plocon catihetului de la fabrica de popi din Folticeni ; ş-apoi *lasă-te* în conta sfinţiei-sale, că *te scoate* popone; ca din cutie..." Cf. şi „Atunci noi, *la fugă, băieţi,* mai dihai decît la popa Oşlobanu...", unde schimbarea persoanei are loc în condiţii speciale din punct de vedere strict gramatical, dar cu efecte stilistice şi mai bogate, datorită faptului că *la fugă băieţi,* propoziţie eliptică de verb, pare a fi un fel de apoziţie pe lîngă subiectul ei logic, care este *noi.*

Cîteodată Creangă combină două dintre procedeele discutate pînă aici, şi anume autodialogul, dacă-i pot spune aşa, cu schimbarea persoanei, ca în următorul pasaj : „— Apoi dar, mai rămîi sănătoasă, mătuşă Mărioară ! Vorba de diniorea ; şi-mi pare rău că nu-i vărul Ion acasă ; că tare-aş fi avut plăcere să ne scăldăm împreună... Dar în gîndul meu : *Ştii c-am nimerit-o ?* Bine că nu-s acasă ; şi de n-ar veni degrabă, şi mai bine-ar fi..."

Chiar atunci cînd istoriseşte un episod dezvoltat, cu amănunte numeroase şi strîns legate unele de altele, povestitorul nostru îşi întrerupe o clipă naraţiunea prin unul dintre mijloacele proprii stilului vorbit. Astfel David Creangă, după ce face o lungă biografie a sa şi a familiei sale, ca să convingă pe părinţii autorului de foloasele învăţăturii, se adresează, la un moment dat, fiicei sale, care e de faţă : „Pe acest deal, Smarandă, am fugit în vremea zaverei, *cu mă-ta, cu tine şi frate-tău Ioan,* de frica unei cete de turci...", iar apoi, continuînd o bucată de vreme cu povestirea faptelor autobiografice, procedează la fel, de astă dată faţă de ginere-său : „Nu-i rău, *măi Ştefane,* să ştie *băietul tău* oleacă de carte, nu numaidecît pentru popie, cum chiteşte Smaranda...". Sau pasajul unde Creangă vorbeşte de „multele şi marile minunăţii" pe care ştia să le facă mamă-sa ; naraţiunea este, aparent, întreruptă prin reproducerea, în vorbire directă, deci sub forma dialogului, a cuvintelor spuse de eroina povestirii : „...bătea pămîntul, sau păretele, sau vreun lemn de care mă păleam la cap, la mînă sau

la picior, zicînd : „*Na, na!*" și îndată-mi trecea durerea..." ; „...o-leacă de nu-i venea mamei la socoteală căutătura mea, îndată pregătea, cu degetul îmbălat, puțină tină în colbul adunat pe opsasul încălțării ; ori, mai în grabă, lua funingină de la gura sobei, zicînd : „*Cum nu se dioache* călcîiul sau gura sobei, așa să nu mi se dioache copilașul!" Și-mi făcea apoi cîte-un benchiu boghet în frunte, ca să nu-și prăpădească odorul..."

Strîns legată, prin caracterul ei „vorbit", de procedeele stilistice discutate mai sus este e x c l a m a ț i a, exprimarea directă a mirării, cu multiplele și variatele ei nuanțe, care merg de la simpla satisfacție admirativă pînă la indignarea cea mai puternică și pînă la imprecație. Exclamația constituie o particularitate prin excelență a vorbirii curente, indiferent de cultură și de mediu social, dar folosirea ei crește în cantitate și în expresivitate în funcțiune de naivitatea vorbitorului, de libertatea cu care acesta se manifestă în toate acțiunile sale, deci și în limbaj. De aceea vorbirea oamenilor simpli, care se mișcă, în toate privințele, mult mai liber, folosește exclamația absolut spontan, firește, în mai mare măsură decît vorbirea oamenilor culți stăpîniți, din cauza mediului unde s-au născut și s-au format, de rigorile unei anumite discipline sociale. Așa se explică apariția foarte frecventă a exclamației la povestitorii populari, în speță la Creangă. Din marea mulțime a construcțiilor exclamative existente în opera lui voi reproduce numai cîteva dintre cele mai expresive.

Știm că în *Harap-Alb* se petrec lucruri și apar personaje cu adevărat extraordinare. Este logic, deci, ca eroul principal, care, în ciuda aparențelor, este un om de pe pămînt, actor și spectator în același timp, să se minuneze și să-și exprime uimirea la ivirea celebrilor monștri, chiar dacă sînt și ei, în fond, tot niște țărani moldoveni cu anumite trăsături specifice, menite să-i deosebească unii de alții, să-i individualizeze. De pildă : „Multe mai vede omul acesta cît trăiește ! Măi tartorule, nu mînca haram și spune drept : tu ești Gerilă ?..." ; „— Ei, apoi să nu bufnești de rîs ? zise Harap-Alb. Măi, măi, măi ! că multe-ți mai văd ochii!" ; „— Dar oare pe acesta cum mama dracului l-a *fi mai chemînd ?*" ; „Măi ! da' al dracului onanie de om e și acesta !".

La fel și celelalte personaje ale povestei, în situații asemănătoare. De exemplu : „— Alei, țolină ce-mi ești, zise fata împăratului, da' bine m-ai vîndut !" ; „Ghijoagă uricioasă ce ești ! Din toți caii, tocmai tu te-ai găsit să mănînci jaratic ? De te-a împinge păcatul să mai vii o dată, vai de steaua ta are să fie !" ; „— Ptiu, drace ! Iaca în ce încurcătură am intrat ! Asta-i mai rău decît pof-

tim la masă, zise el"; „— Alelei! fecior de om viclean ce te găsești; tocmai de ceea ce te-ai păzit n-ai scăpat. Ei, că bine mi te-am căptușit"; „Și de-aș muri mai degrabă, să scap odată de zbucium: decît așa viață, mai bine moarte de o mie de ori"; „Numai de nu i-ar muri mulți înainte; să trăiască trei zile cu cea de-alaltăieri!"; „Al dracului să fii cu tot neamul tău, în vecii vecilor, amin!"

Tot așa în celelalte povești și în *Amintiri*. De pildă: „— Ei, las' cornoraților, de mi-ți mai pica vreodată în mînă, turbinca are să vă știe de știre!"; „...— Haram de capul vostru! De n-aș fi eu aici, ați păți și mai rău decît așa"; „— Măi Chirică, tare mai ești și tu nu știu cum; scoți omul din minți cu vorbele tale. Bun staroste mi-am găsit!". „— Da' cum nu! că nu mi-oi feșteli eu mînuțele tătucuții și mămucuții! Multe slugi ați avut ca mine?"; „— Drăguții mei frățiori! De nu s-ar fi înduplecat, lupul nu i-ar fi mîncat! Și biata mamă nu știe, de astă urgie ce-a venit pe capul ei!"; „— La cada cu dubala, cumătre lup, că nu-i de chip!... Ia de-acu se-ncepe fapta. Hai la treabă, cumătriță, că lupul ț-a dat de lucru!"; „— Bine-ți șede, coșcogeme coblizan, să umbli lela pe drumuri în halul acesta și să mă lași tocmai la vremea asta fără leac de ajutor!"; „Ei, ei! de-acum drege-ți „voacea" și descurcă-te, măi Trăsne, dacă poți"; „Acuș te-oiu otînji cu ceva, de nu te-i putè hrăni în toată viața!"; „Nime n-are cap să se odihnească de răul vostru!"; „Apoi lasă-ți, băiete, satul cu tot farmecul frumuseților lui, și pasă de te du în loc străin și așa depărtat, dacă te lasă pîrdalnica de inimă!".

Și alte procedee de stil vorbit găsim la Creangă. Se știe, de pildă, că în vorbirea familiară și, mai cu seamă, în cea populară apare particula demonstrativă *iată*, cu variantele ei fonetice *iacă* și *iaca*, ori de cîte ori vorbitorul se arată oarecum surprins de ivirea neașteptată a unei persoane sau a unui eveniment: surprinderea și-o manifestă comunicînd partenerului constatarea făcută cu ajutorul unei propoziții sau fraze introduse prin această particulă. Deasa ei întrebuințare nu-i slăbește totuși expresivitatea, dacă vorbitorul știe s-o folosească în condițiile impuse de realitate, chiar atunci cînd, ca la povestitorul nostru, ea se repetă de mai multe ori în același pasaj. De pildă (în *Fata babei și fata moșneagului)*: „Cînd pe drum, *iaca cuptiorul* grijit de dînsa era plin de plăcinte crescute și rumenite [...] Cînd mai încolo, *numai iaca fîntîna* grijită de dînsa era plină pînă-n gură cu apă limpede cum îi lacrima [...] Și mergînd mai departe, *iaca părul* grijit de dînsa era încărcat cu pere galbene ca ceara [...] De-acolo mergînd

mai departe, *iaca se întîlnește* și cu cățelușa, care acum era voinică și frumoasă [...] Repetarea lui *iaca* ține mereu trează atenția cititorului (adică a ascultătorului) asupra tuturor aparițiilor neașteptate, fiecare constituind, în felul ei, o minune, care trebuie scoasă în evidență aparte, separat de celelalte.

Cînd surprinderea este provocată de un lucru a cărui existență povestitorul o percepe mai întîi cu urechea, locul lui *iaca* îl ia sinonimul *ia*: „Are cineva cap să se liniștească de răul tău? *Ia auzi-l-ăi*: parcă-i o moară hodorogită".

Același efect stilistic se obține și cu ajutorul unei întrebări adresate ascultătorului. De exemplu: „Și cînd colo, *ce să vezi?* Toți erau cu părul, cu barba și cu mustețele pline de promoroacă, de nu-i cunoșteai, oameni sînt, draci sînt, ori alte arătări"; „Și cînd se uită fata, *ce să vadă?* Ograda se umpluse și pădurea fojgăia de-o mulțime de balauri și de tot soiul de jivine, mici și mari [...]".

Deseori, Creangă, la fel cu toți povestitorii populari autentici, folosește, în același episod, ambele procedee amintite aici, combinate cîteodată cu diverse altele, toate contribuind la crearea celui mai pur stil vorbit. Iată un pasaj foarte elocvent în sensul spuselor mele: „Și mai merge el cît merge, și *numai iaca ce aude* o bîzîitură înnădușită. Se uită el în dreapta, nu se vede nimic; se uită în stînga, nici atîta; și cînd se uită în sus, *ce să vadă?* Un roiu de albine se învîrteau în zbor pe deasupra capului său și umblau bezmetice de colo pînă colo, neavînd loc unde să se așeze."

Un rol important între mijloacele stilistice populare folosite de Creangă joacă i n t e r j e c ț i i l e, așa de asemănătoare cu construcțiile exclamative prin spontaneitatea lor, prin caracterul lor aproape reflex, de element lingvistic oarecum neprelucrat, care le face apte de a exprima un conținut foarte bogat, plin de rezonanțe multiple și variate. Deseori interjecțiile au la Creangă valoare predicativă, fiind, de fapt, al doilea membru al unei locuțiuni verbale eliptice, ceea ce explică posibilitatea de a fi urmate de un complement.

Dau aici un număr relativ mare de citate care conțin interjecții, fără să le separ după valoarea în context a acestor părți de vorbire: „Duminicile bîzîiam la strană și *hîrști!* cîte-un colac!"; „Dacă vede ea și vede că nu mă dau jos, *zvîrr!* de vreo două, trei ori cu bulgări în mine, dar nu mă chitește"; „Pupăza *zbîrr!* pe-o dugheană și, după ce se mai odihnește puțin, își ia apoi drumul spre Humulești [...]"; „[...] ș-apoi, *huștiuliuc!* și eu în

ştioalnă de-a cufundul [...]"; „[...] fac *ţuşti!* din baltă ş-o ieu la sănătoasa"; „Şi cînd răcneşte o dată cît ce poate, eu *zvîrr!* chibriturile din mînă, *ţuşti!* la spatele lui Zaharia şi-începem a horăi [...]"; „N-apuc-a merge nici douăzeci de prăjini şi *prrr!* se rupse un capăt!" „La vreo cîteva obraţuri, gîrneţul s-a înfierbîntat, s-a muiat şi... *foflenchiu!* iar sare roata"; „Şi nici una, nici două, *haţ!* pe ied de gît..."; „Bocăneşte el cît bocăneşte, cînd *prr!* cade capacul peste car de-l sfarmă..." „[...] căci, cît era de pusnic, Dănilă tot mai mult se bizuia în drughineaţă decît în sfînta cruce, şi *pîc!* la tîmpla dracului cea dreaptă una!"; „[...] Făt-Frumos a întins mîna, ca prin somn, şi, cînd s-a atins de mijlocul ei, *dang!* a plesnit cercul [...]"; „Ivan atunci nu pierde vremea şi face *tranc!...* capacul deasupra."

De adăugat *ăra!*, cu variantele lui fonetice *(ara, îra, săra)*, care reprezintă începutul, destul de profund modificat, al exclamaţiei *sărăcan de mine!* (adică *săraca-mi de mine)*, ca expresie, la origine, a desperării, apoi, prin atenuarea conţinutului, ca expresie a supărării şi a mirării, sub toate formele lor sau numai a unei uşoare contrarieri. „*Ăra!* d-apoi aveţi la ştiinţă că vă prea întreceţi cu dediochiul. Acuş ieu varga din coardă şi vă croiesc de vă merg peticele"; „*Ă... ra!*[1] moş Nichifor, nu mai spune de lup, că tare mă tem!"; „*Să...ra!*[2] măi Chirică, ce spui tu? Parcă despre asta mi-aş pune capul la mijloc"; „*A...ra... ca' de mine şi de mine*[3]. Dar nici atîta lucru nu ştii?".

Foarte des apare la Creangă r e p e t i ţ i a, procedeu stilistic de asemenea caracteristic pentru vorbirea populară (şi, ceva mai puţin, pentru cea familiară în general). Rostul ei este să mărească şi să întărească expresivitatea comunicării, ori de cîte ori conţinutul o cere. Repetiţia poate avea aspecte multiple, după situaţia în care se găseşte vorbitorul, precum şi, în condiţii determinate, după natura gramaticală a cuvîntului respectiv.

---

[1] Aici avem a face nu cu o pauză după ă, cu cu prelungirea acestei vocale care capătă şi o intonaţie specială.

[2] Aceeaşi observaţie ca mai sus cu privire la silaba iniţială a acestui cuvînt.

[3] De astă dată, formula exclamativă este folosită întreagă, dar cu aceeaşi insistenţă asupra părţii iniţiale ca în citatele precedente.

Astfel interjecțiile se repetă pur și simplu, în sensul că sînt spuse de două sau de mai multe ori [1], fără a se recurge la un element de legătură. De pildă: „Și atunci, numai iaca un ciocîrlan șchiop se vede viind, cît ce putea: și *șovîlc, șovîlc, șovîlc!* se înfățișează înaintea Sfintei Duminici"; „*Na, na, na!* d-apoi pentru vrednicia lui mi l-a dat tata, căci altfel de ce l-aș fi mai luat cu mine? *Hei, hei!* Nu știți d-voastră ce poam-a dracului e Harap-Alb aista"; „Ei, apoi să nu bufnești de rîs? zise Harap-Alb. *Măi, măi, măi,* că multe-ți mai văd ochii?"; „Și o dată pornesc ei, *teleap, teleap, teleap!*".

Cînd se repetă pronumele personal, de obicei ca determinant al lui vai!, elementele alcătuitoare ale repetiției se leagă totdeauna prin *și*: „*Vai de mine și de mine,* Harap-Alb, zise Sfînta Duminică, parcă nu te-aș fi crezut așa de slab de înger..." „*Vai de noi și de noi,* că ne-a înghețat limba în gură și măduva în ciolane de frig".

Variate sînt aspectele repetării verbului, care e și cea mai des folosită. Cînd se repetă *a merge*, ceea ce se întîmplă de multe ori, cu deosebire în povești, unde eroii au de străbătut distanțe imense și, deci, trebuie să umble zile, adesea luni și ani întregi, intervin aproape totdeauna, ca cuvinte de legătură, fie *și*, fie *cît* sau, uneori, *ce* (acestea două sînt perfect sinonime). Formula ultimă (în special cu *cît*) este mai frecventă, pentru motivul că exprimă mai precis decît *și* ideea de durată: *merge cît merge* înseamnează „merge mult" (la origine „merge atît cît trebuie" și cum eroul trebuie, de obicei, să meargă vreme îndelungată, a căpătat înțelesul pe care îl găsim în vorbirea populară și la Creangă, unde are valoarea unei adevărate repetiții). Exemple: „*Și merge* Ivan *și merge și merge*, pînă cînd pe însărate ajunge la curțile cele"; *Și a mers ea, a mers* tot înainte prin pustiuri un an de zile [...]"; „*Și mai merge* el *cît merge* [...]"; „*Și merse* ea *cît merse* pe un drum, pînă ce din întîmplare îi ieși înainte o cățelușă bolnavă [...]"; „Amu Harap-Alb și cu ai săi *mai merg* ei *cît mai merg,* și într-o tîrzie vreme ajung la împărăție [...]".

---

[1] Se pare că interjecțiile bisilabice, cînd se repetă, apar de trei ori, pe cînd la cele monosilabice situația se prezintă destul de variată din acest punct de vedere. Intervine, desigur, ritmul, adică felul cum povestitorul „simte", în fiecare caz aparte, că se produce mișcarea pe care o imită cu ajutorul interjecției. În sprijinul acestei explicații vorbește, cred, faptul că **hai!**, ca însoțitor al verbului **a porni** sau cu valoare predicativă, se repetă sau o singură dată **(hai, hai!)** sau de trei ori **(hai, hai, hai!)**; fiecare **hai** corespunde unui pas, și mersul constă, în mod obișnuit, dintr-un număr pereche de pași.

Repetarea verbului este o adevărată regulă a vorbirii populare în imprecații, datorită puternicei afectivități care stăpînește pe vorbitor. În ciuda extrem de frecventei ei întrebuințări, formula în discuție continuă să fie neobișnuit de expresivă, și aceasta din cauză că de fiecare dată ea este creată din nou, în sensul că apare nu numai spontan, ci și ca un produs inevitabil al necesității vorbitorului de a exprima un anumit conținut, pe care nu-l poate exprima altfel.

La Creangă, imprecațiile apar foarte des. Iată o serie de citate: „Vai! *osîndi-v-ar Dumnezeu să vă osîndească*, soiuri ticăloase ce sînteți! Nime n-are cap să se odihnească în casa asta de răul vostru!"; „Și-apoi de ce nu m-ați sculat? *Mînca-v-ar ciuma să vă mănînce!*"; „— Bine, măi babă. Dar în gîndul său: Da' *mînca-l-ar brînca să-l mănînce*, surlă, că mult mă mai înnăduși cu dînsul!"; „...am izbutit, măicuță, să facem și acum pe cheful spînului, *rămînere-aș păgubaș de dînsul să rămîn...!*" „Da acum dormiți, *dormire-ați somnul de veci*, că v-am așternut eu bine!".

Observăm că în toate aceste citate[1] repetiția are o formă fixă: verbul stă o dată la condițional (cu valoare de optativ, căci exprimă o dorință, foarte puternică, a vorbitorului, dovadă inversarea celor două elemente alcătuitoare ale formei verbale: se pune întîi verbul predicativ, fiindcă el arată ce dorim să se întîmple), a doua oară stă la conjunctiv (cu valoare de imperativ; vorbitorul știe că împlinirea viei sale dorințe nu-i posibilă fără intervenția unei puteri supranaturale și de aceea apelează la ea, chiar cînd, formal vorbind, acțiunea respectivă depinde numai de el însuși, cum probează folosirea persoanei I singular; trebuie precizat, ceea ce simte ușor oricine, că conjunctivul are în asemenea construcții o nuanță optativă foarte precisă, care-i vine de la conținutul afectiv al comunicării).

Cu *a bate* (poate și cu alte verbe aproximativ sinonime), repetiția capătă un aspect gramatical diferit în prima ei parte: apare persoana a III-a a imperativului (sub forma conjunctivului, din cauză că, după cum știm, imperativul nu posedă o formă specială pentru această persoană). Faptul se datorește sensului oarecum figurat al verbului: nu-i vorba de „bătaie" fizică, ci de una morală, pe care n-o poate executa decît o forță străină de om și superioară lui, adică gramatical vorbind, numai persoana a III-a. Cînd această forță este binevoitoare („norocul" și di-

[1] Cu excepția ultimului, care are o situație specială din punct de vedere strict gramatical: începe cu imperativul și se termină cu optativul. Altfel, seamănă cu celelalte atît ca procedeu, cît și ca valoare stilistică.

versele lui echivalente), repetiția își poate pierde, pînă la dispariție totală, valoarea afectivă, transformîndu-se într-o formulă exclamativă mai mult ori mai puțin stereotipă, fără o semnificație propriu-zisă. De la astfel de cazuri s-a întins uzul, în sensul arătat aici, și la cazurile în care intenția inițială a vorbitorului a fost invocarea unei forțe răuvoitoare, cel puțin în privința efectului „bătăii". Așa se explică apariția formulei *bată-l să-l bată* (cu obiectul direct variabil după persoană și după număr), fără indicarea subiectului, tocmai pentru motivul că folosirea ei frecventă și în tot felul de împrejurări a golit-o de conținutul așa de asemănător cu al imprecațiilor pe care l-a avut la început. Această formulă continuă totuși să aibă o valoare stilistică, chiar în vorbirea populară, unde o întîlnim extrem de des, datorită înțelesului lexical, pe care i-l dă verbul, precum și felului cum e construită (repetarea verbului sub forma conjunctivului [1], o dată fără *să*, a doua oară cu *să*, întocmai, aproape, ca imprecațiile propriu-zise). Creangă folosește și el formula aceasta: „— Așa e tineritul ista, *bată-l să-l bată*, zise moș Bodringă, șezînd cucuiet pe niște butuci și molfăind la pere uscate; aveți dreptate, băieți; acum vi-i vremea" [2].

Afară de aceste aspecte, specifice, datorită naturii lui lingvistice, verbul se repetă și sub forma consacrată în cazul celorlalte părți de vorbire. De pildă: „— *Rîzi tu, rîzi,* Harap-Alb, zise atunci Gerilă tremurînd, dar unde mergi, fără de mine n-ai să poți face nimica"; „— *Nu mă duc,* mamă; *nu mă duc* la Socola, măcar să mă omori, ziceam eu, plîngînd cu zece rînduri de lacrimi!".

Se repetă, iarăși ca în vorbirea populară, și cuvintele introductive ale propozițiilor comparative corelative, cu același efect întăritor al expresivității comunicării. De pildă: „...*și de ce se apropia, de ce lumina mai tare*..."; „Și mai merg ei cît mai merg, *și de ce mergeau înainte, de ce lui Harap-Alb i se tulburau mințile,* uitîndu-se la fată..."

Un exemplu de repetiție, foarte interesant prin faptul că are, datorită bogăției lui formale, aspect aparent cult, aproape retoric, este următorul (din *Povestea lui Harap-Alb*): „— Iaca, începu el [Ochilă] a răcni ca un zmintit: toate lucrurile mi se arată găurite ca sitișca și străvezii ca apa cea limpede; deasupra capului meu *văd* o mulțime nenumărată de văzute și nevăzute; *văd* iarba cum

[1] Cu valoare de imperativ.
[2] Numai adaosul aprobativ „aveți dreptate..." ne lămurește asupra adevăratelor intenții ale vorbitorului exprimate prin formula aici în discuție.

crește din pămînt; *văd* cum se răstogolește soarele după deal, luna și stelele cufundate în mare, copacii cu vîrful în jos, vitele cu picioarele în sus și oamenii umblînd cu capul între umere; văd, în sfîrșit ceea ce n-aș mai dori *să vadă* nimene, pentru a-și osteni vederea; *văd* niște guri căscate uitîndu-se la mine, și nu-mi pot da seama de ce vă mirați așa, mira-v-ați de... frumusețe-vă!".

Apare la Creangă, întocmai ca în vorbirea populară, și ceea ce eu am numit cu alt prilej repetiția semantică: în loc să repete același cuvînt, recurge la un sinonim al lui. Cele mai multe repetiții de acest fel au devenit formule fixe, ca *peste* [nouă] *mări și* [nouă] *țări*[1], *praf și pulbere, mare și tare* etc. Povestitorul nostru le folosește pe toate, așa cum ne întîmpină ele în vorbirea curentă (nu numai a maselor populare), adăugînd altele, care sînt, cred, creația lui proprie, de pildă *trăind și nemurind*: „...nu te-am știut eu că-mi ești de-aceștia, că de mult îți făceam felul!... Dar *trăind și nemurind*, te-oiu sluji, eu, măi badeo! [...]".

Un mijloc de a întări expresivitatea comunicării, de asemenea frecvent (mai frecvent chiar decît repetiția, cu care eu îl pun împreună și din punct de vedere material, căci amîndouă se bazează pe un fel de acumulare cantitativă) în limba de toate zilele (indiferent de categoria social-culturală a vorbitorilor), este l u n g i r e a (adică, într-un anumit sens, repetarea v o c a l e i din tema cuvîntului celui mai important, din punct de vedere semantic, al propoziției. Iată cîteva exemple: „După ce hoața de vulpe a aruncat o mulțime de pește pe drum, *biniișor!* sare și ea din car [...]"; „— Bună masă, cumătră! Tiii! da' ce mai pește ai! Dă-mi și mie, că *taare* mi-i poftă!"; „Mai mare pedeapsă decît asta, nici că se mai poate! Votchi nu-i, tabacioc nu-i, lăutari nu-s, guleaiu nu-i, nimica nu-i! Mai am numai trei zile de trăit, și *te-aaai* dus, Ivane, de pe fața pămîntului!". „Voi să vă lăfăiți și să huzuriți de căldură, iară eu să crăp de frig. *Buuună* treabă! Să-mi dau eu liniștea mea pentru hatîrul nu știu cui!".

Asemănătoare cu repetiția este, strict formal vorbind, r e l u a r e a de către conlocutor a î n t r e b ă r i i puse de vorbitor, ca un fel de introducere a răspunsului propriu-zis pe care îl dorește acesta din urmă. Procedeul este caracteristic pentru vorbirea populară și are o mare forță expresivă prin faptul că, punîndu-și și el întrebarea pe care i-o pune celălalt, partenerul pare

[1] Consider sinonime aceste două cuvinte, altfel foarte deosebite ca sens, pentru motivul că, în prezenta izolare, fiecare însemnează același lucru, și anume „întindere mare de loc".

a nu şti ce răspuns trebuie să dea, şi aceasta, din cauza situaţiei grele în care se află, cum arată foarte clar ceea ce se spune imediat după repetarea întrebării. Datorită schimbării rolurilor, se modifică şi aspectul pur lingvistic al repetiţiei : persoana a II-a este înlocuită prin persoana I, iar indicativul prin conjunctiv. Creangă utilizează des acest procedeu stilistic, care dă dialogului o mare vioiciune şi totodată pare a desfiinţa distanţa dintre conlocutori, întrucît trecerea de la spusele unuia la ale celuilalt se face pe nesimţite. De pildă : „— Da' ce cauţi prin aceste locuri, copilă, şi *cine eşti ?* — *Cine să fiu,* mătuşă ? Ia o fată săracă, fără mamă şi fără tată, pot zice..." ; „Da' *de unde eşti tu,* măi ţică ? şi ce cauţi pe-aici, spaima cînilor ? — Da' *de unde să fiu,* bădică ? Ia sînt şi eu un băiet sărman, din toată lumea, fără tată şi fără mamă, şi vreu să intru la stăpîn" ; „Şi ce *mi-i cere* tu pentru trei ani ? — *Ce să-ţi cer ?* Ia să-mi dai de mîncare şi de purtat cît mi-a trebui, iar cînd mi s-or împlini anii, să am a lua din casa d-tale ce voi vrè eu" ; „— Ei, stăpîne, *cum a rămas* cu boierul ! — *Cum să rămîie,* măi Chirică ! Ia m-am prins hăt şi bine să-i dau grîul în girezi, după cum ai zis" ; „— *Dar ce-ai păţit,* măi pohonţule, de te-ai sculat cu noaptea-n cap şi faci aşa larmă ? *Ce să păţesc,* zise Ivan dîrz. Ia ! am căptuşit nişte iepuroi şi am de gînd să-i jumulesc". În unele dintre aceste citate, tonul interogativ al formulei repetate este aşa de redus, încît avem impresia că cel ce o foloseşte mai mult exclamă decît întreabă. Acest fapt dovedeşte un început de gramaticalizare a ei, în sensul că este pe cale să devină, în anumite condiţii, o construcţie oarecum fixă, golită, în parte, de conţinutul afectiv pe care l-a avut din capul locului.

Opusă repetiţiei este e l i p s a, ceva mai puţin frecventă, nu numai la Creangă, ci şi în vorbirea populară. Nu se datoreşte, cred, unei simple întîmplări faptul că în *Gramatica limbii române* (Academia R.S.R.), vol. II, materialul cules din Creangă şi din diverse texte populare este bogat în capitolul *Repetiţia* (p. 248 urm.), dar sărac, chiar foarte sărac, în capitolul *Elipsa* (p. 241 urm.) [1].

Iată cîteva exemple : „Talpa iadului atunci face ţuşti ! înlăuntru, şi dracii tronc ! închid poarta după Ivan, şi puind zăvoarele

[1] Necunoaşterea acestei particularităţi a vorbirii populare şi, în consecinţă, a limbii lui Creangă explică, fără să justifice, însă, aprecierile făcute de G. Călinescu în prefaţa la ediţia operelor marelui nostru povestitor (Colecţia „Clasicii români", E.S.P.L.A., p. 14) cu privire le ceea ce d-sa numeşte „adăugiri... nu îndeajuns de meditate" sau „dezvoltări abuzive" şi care izvorăsc din nevoia („excesivă" numai pentru gustul cărturăresc al editorului) de a da „precizie şi culoare" stilului.

bine, bucuria lor că au scăpat de turbincă" ; „Atunci, bucuria albinelor ; se lasă jos cu toatele și se adună ciotcă în pălărie" „...și nebuna de mătușa Mărioara, după mine ; și eu fuga iepurește prin cînepă și ea pe urma mea..." ; „Și eu fuga și ea fuga, și eu fuga și ea fuga...". În ultimele două citate avem elipse parțiale (a rămas neexprimat verbul locuțiunii *a da fuga)*, la fel ca în cazul celor mai multe dintre interjecțiile cu valoare predicativă, pe care le-am amintit [1].

Un fel de elipsă este și construcția *cînd colo*, foarte des folosită în vorbirea populară și la Creangă, spre a arăta surprinderea, provocată de ceva cu totul neașteptat. Din punctul de vedere al conținutului, acest grup sintactic „petrificat", devenit, adică, fix, este echivalentul unei propoziții circumstanțiale de timp, introdusă prin *cînd* și al cărei complement de loc *(colo)* a determinat, la început un verb de mișcare, lăsat, cu vremea, la o parte. De pildă : „Sfîntul Petre atunci deschide și, *cînd colo*, se trezește cu Ivan !" ; „În sfîrșit, merge ea, ce merge, și de la o vreme ajunge la poarta raiului. Dar, *cînd colo*, dă iar cu ochii de Ivan !" „Și deodată toată suflarea s-a pus în mișcare : lumea de pe lume fiind în mare nedumerire, aleargă să vadă ce minune poate să fie. Și, *cînd colo*, cine era ? Harap-Alb, care venea în pasul calului [...]". În locul adverbului *colo*, poate apărea un complement cu aceeași funcție sintactică, fără ca situația să difere decît doar prin faptul că de astă dată nu avem a face cu o formulă fixă (întrucît determinatul local poate avea aspecte foarte diferite, după condițiile obiective în care se desfășoară acțiunea respectivă) : „Mai merge el cît merge și *cînd*, la poalele unui codru, *numai iaca ce vede* o dihanie de om, care se pîrpălea pe lîngă un foc de douăzeci și patru de stînjeni de lemne și tot atunci striga, cît îl lua gura, că moare de frig".

Foarte numeroase sînt c o m p a r a ț i i l e, la fel ca în vorbirea populară și în cea familiară, care, cum s-a observat încă de multă vreme, se deosebește de limba scriitorilor culți tocmai prin preferința pentru comparație ca fiind mai concretă decît metafora. Iată o serie de exemple din enorma cantitate pe care o conține opera lui Creangă.

„În sfîrșit, spînului îi mergea gura *ca pupăza...*" ; „Fetele împăratului însă priveau la verișor [...] *cum privește cînele pe mîță* și li era *drag ca sarea-n ochi [...]*" ; „Ia auzi-l-ăi ; *parcă-i o moară*

[1] În [„Dacă vede ea și vede că nu mă dau] **zvîrr !** de vreo două trei ori cu bulgări în mine", interjecția este al doilea membru al unei locuțiuni verbale (face zvîrr !).

hodorogită" ; „— Duceți-vă pe pustii, dacă vă place ; *duceți-vă învîrtindu-vă ca ciocîrlia,* strigă cei bătrîni" ; „[...] o schimonositură de om avea în frunte numai un ochiu, mare *cît o sită ([...]"* „— Iaca, începu el a răcni, *ca un zmintit"* ; „Chiar atunci avea un vrav de paseri dinainte și ospăta dintr-însele cu lăcomie, *ca un vultan hămisit"* ; „Umblau dracii în toate părțile, *iute ca prîsnelul"* ; „[...] doar s-a încălzi cîtuși de cît și n-a mai clănțăni atîta din măsele *ca un cocostîrc de cei bătrînicioși,* că *parcă mă strînge în spate,* cînd li văd așa" ; „Hojma tolocănește pentru nimica toată, curat *ca un nebun"* ; „Pentru niște sărăcuți ca noi e greu de făcut trei trebi de acestea. Dar la o împărăție, *ca cum te-ar pișca un purice* ; nu se mai bagă în samă" ; „Și atunci, numai iaca și împăratul vine ca un leu-paraleu, să-și ieie fata pe samă [...]" ; „[...] se răpede *ca prin foc* și ia trei smicele de măr dulce și apă vie și apă moartă ; și apoi *ca fulgerul* se întoarce înapoi" ; „Iară spînul, văzînd că i s-a dat vicleșugul pe față, se răpede *ca un cîne turbat* la Harap-Alb și-i zboară capul dintr-o singură lovitură de paloș [...]".

Aspectul lingvistic al comparațiilor conținute în pasajele citate prezintă o mare variație în ce privește cuvîntul de legătură dintre elementele lor alcătuitoare, precum și modul cum este construit termenul al doilea, care constă cînd dintr-un substantiv folosit singur, cînd dintr-un substantiv însoțit de un determinant atributiv, cînd dintr-o propoziție întreagă. Ceea ce mărește expresivitatea acestor comparații este că, indiferent de construcția lor strict lingvistică, ele au totdeauna, în a doua lor parte, cuvinte plastice, cu un conținut foarte concret, legat de realitatea materială, accesibilă oricui.

Mult mai rare sînt m e t a f o r e l e, datorită faptului că procesul mintal care dă naștere acestei figuri de stil este prea complex și prea abstract pentru gîndirea liniară și realistă a maselor de vorbitori, cu care se identifică povestitorul popular Creangă. Iată metaforele găsite de mine în aceleași pagini din care am înregistrat comparațiile reproduse mai sus [1] : „Mie unuia știu că nu-mi suflă nimene în borș : cînd văd că mîța face mărazuri, ți-o strîng de coadă, de mînîncă și mere pădurețe, căci n-are încotro" ; „Se vede că acesta-i vestitul Păsări-Lăți-Lungilă, fiul săgetătorului și nepotul arcașului, brîul pămîntului și scara ceriului, ciuma zburătoarelor și spaima oamenilor, că altfel nu te pricepi cum să-i mai zici" ; „— Ia să-i faci chica topor, spinarea dobă și pîntecele cob-

[1] Dau termenului „metaforă" un sens mult mai larg decît cel curent.

ză, zise Setilă, căci altmintrelea nici nu e chip s-o scoţi la capăt cu boclucaşul acesta"; „— Aici încă trebuie să fie un drac la mijloc, zise Gerilă, clătinînd din cap. — Ba încă de cei bătrîni, săgeata de noapte şi dracul cel de amiază-zi, răspunse Ochilă. Dar nu ş-a juca el mendrele îndelung, aşa cred eu"; „...dar pe fata împăratului Roş mai nu-i venea s-o ducă, fiind nebun de dragostea ei, căci era boboc de trandafir din luna lui mai, scăldat în roua dimineţii, dezmierdat de cele dintîi raze ale soarelui, legănat de adierea vîntului şi neatins de ochii fluturilor"; „În toate am fost numai de zbucium; hăis haram, cea haram!"

Caracterul vorbit, în sens popular, al limbii lui Creangă se manifestă cu cea mai mare forţă în e x p r e s i i l e i d i o m a t i c e (sau i z o l ă r i, cum le spune, cu un termen mai cuprinzător, A. Philippide [1]), grupuri sintactice devenite fixe cu vremea şi avînd un înţeles figurat. Ele sînt, în fond, comparaţii sau metafore, adică imagini, a căror expresivitate se datoreşte tocmai faptului că marea lor plasticitate serveşte, de fapt, la sugerarea unei semnificaţii oarecum abstracte.

În citatele de pînă aici apar numeroase expresii idiomatice, căci aproape orice pasaj din opera lui Creangă, fie cît de redus ca întindere, conţine astfel de particularităţi stilistice. Şi aceasta, pentru motivul că ele constituie o trăsătură foarte caracteristică a vorbirii populare. De altfel, povestitorul nostru nu face decît să pună din plin la contribuţie bogăţia inepuizabilă în asemenea material expresiv a limbii noastre pentru satisfacerea necesităţilor sale artistice. Se poate spune că el n-a „inventat" nimic în această privinţă, după cum n-a inventat nici în alte aspecte ale creaţiei sale lingvistice, ci s-a limitat, aşa-zicînd, să utilizeze, dar ca un talent excepţional, materialul pus lui la dispoziţie de limba întregului popor. Originalitatea sa, care este, într-adevăr, mare, constă în faptul, aparent extrem de simplu, că s-a conformat, la fel cu toţi scriitorii valoroşi ai literaturii noastre (ca şi ai celei universale), regulilor limbii vorbite de masa poporului şi a folosit-o în opera sa cu o artă neîntrecută.

---

[1] In Principii de istoria limbii, Iaşi, 1894, p. 97—98, 105—106 şi în Gramatica elementară a limbii române, Iaşi, 1897, p. 177—178, unde se dă (mai ales în prima lucrare) o listă bogată de asemenea expresii idiomatice (sau idiotisme) luate, multe, din Creangă. Cf. şi Iorgu Iordan, Stilistica limbii române, Bucureşti, 1944, p. 292 şi urm.

Reproduc pe cele mai plastice dintre expresiile idiomatice găsite în cîteva zeci de pagini ale poveştilor. „— *Călătorie sprîncenată*, zise boierul; de rămîneai, îmi erai ca un frate; iară de nu, îmi eşti ca doi"; „*Haram de capul vostru!* De n-aş fi eu aici, aţi păţi voi şi mai rău decît aşa"; „— Aşa ţi-e treaba? Încă *mă iei la trei parale?*"; „Moartea atunci se vîră în turbincă, şi Ivan *o pune la pastramă* zicînd"...; „Nu ştiu ce să mai zic şi despre Dumnezeu, ca să nu greşesc. Pesemne *c-au ajuns* şi el *în mintea copiilor*, Doamne iartă-mă..."; „La iad ai tras un guleaiu, de ţi *s-a dus vestea ca de popă tuns*"; „... şi după aceste, facă Moartea ce va voi cu mine, căci văd eu bine că *mi s-a strîns funia la par*"; „Poate mă mai aşteaptă şi alţii *să le dau răvaş de drum*"; „— Na, că *ţi-am făcut conețul!* De-acum *du-te pe apa Sîmbetei*. Şi să ieşi din raclă, cînd te-a scoate bunica din groapă!"; „— Bunătatea dumneavoastră, milostivă cucoană, dar degeaba mai voiţi *a strica orzul pe gîşte*. Vedeţi bine că nu-l ducem noi la spînzurătoare numai aşa, de *flori de cuc*, să-i luăm năravul"; „Mie unuia ştiu că *nu-mi suflă nimene în borş*"; „*Cum n-or sta trebile baltă?*"; „D-voastră, cinstiţi oaspeţi, se vede că *paşteţi bobocii*, de nu vă pricepeţi al cui fapt e acesta"; „Şi nu cumva să faci de altfel, că *te-ai dus de pe faţa pămîntului*"; „...acum am să-mi arăt puterile, chiar de aici, de pe loc, în ciuda Spînului, ca *să-i punem venin la inimă*"; „Atunci, bucuria albinelor; se lasă jos cu toatele şi *se adună ciotcă* în pălărie"; „Pesemne c-aista-i Flămînzilă, foametea, *sac fără fund*, sau cine mai ştie ce pricopseală a fi..."; „Din *gardul Oancei* ţ-a da-o împăratul, dacă n-oiu fi şi eu pe-acolo"; „...şi jumulite-nejumulite, ţi le păpa pe rudă, pe sămînţă..."; „Şi gîndesc eu că din cinci nespălaţi, cîţi merg cu Harap-Alb, i-a *veni el vreunul de hac*; *ş-a mai da* Împăratul Roş şi peste oameni, *nu tot peste butuci*, ca pînă atunci"; „Ş-apoi acel unul *are atunci în mînă pînea şi cuţitul* şi taie de unde vrea şi cît îi place..."; „*ş-a pus* el Împăratul Roş *boii în cîrd cu dracul*, dar are să-i scoată fără coarne"; „Destul acum, că *ne-ai făcut capul călindar*"; „Apoi să nu mă faceţi din cal măgar, că *vă veţi găsi mantaua cu mine*"; „Parcă v-a ieşit un sfînt din gură, luminate împărate, zise atunci Flămînzilă..."; „— Ia mai îngăduiţi oleacă, măi! zise Ochilă, că doar *nu v-au mas şoarecii în pîntece*"; „*Vă vor ieşi* ele toate aceste *pe nas*"; „— A veni ea vremea aceea, voinice, zise împăratul cam cu *jumătate de gură*"; „...fata şi ochii din cap, *căci atîta vi-i leacul*; *v-aţi dus pe copcă*, cu toată şmichiria voastră"; „— Măi, fetişoara împăratului *ne-a tras butucul*"; „...să-i strîmbi gîtul oleacă, şi să înveţe ea de altă dată *a mai*

purta lumea pe degete" ; „Şi de aceea Harap-Alb *o prăpădea din ochi*, de dragă ce-i era" ; „...şi apoi, dîndu-i drumul de-acolo, *se face* Spînul pînă jos *praf şi pulbere*" ; „C-apoi atunci iarăşi *mi-ţi ajunge drăguş la căuş...*" ; „Şi aşa... am început a *umbla huciu-marginea...*" ; „...iar vara *nu făceam purici mulţi* pe la şcoală ; trebuia s-ajut acasă...".

Împreună cu expresiile idiomatice merg p r o v e r b e l e, la fel de numeroase şi la fel de caracteristice pentru vorbirea populară, ca şi pentru limba lui Creangă. Deseori ele nu se pot deosebi în mod precis unele de altele, nu numai fiindcă exprimă un conţinut asemănător, ci şi din cauza identităţii procedeelor folosite pentru redarea acestui conţinut. Am văzut, ceea ce de altminteri se ştie, că idiotismele sînt, de cele mai multe ori, dacă nu chiar totdeauna, imagini, în sensul larg al cuvîntului, la baza cărora stă o comparaţie ; pornind de la un fenomen material din lumea înconjurătoare, pe care l-au observat vreme îndelungată, generaţie după generaţie, vorbitorii îl substituie, din punct de vedere al exprimării, unui fenomen realmente sau numai aparent asemănător din domeniul activităţii spirituale, produs al relaţiilor dintre oameni. De aici vin marea plasticitate şi forţa expresivă deosebită a idiotismelor, precum şi a proverbelor. Deosebirea dintre aceste două fapte stilistice este de natură formală, în sensul că mijloacele lingvistice folosite de vorbitori diferă de la unul la celălalt, iar, drept consecinţă logică, diferă şi efectul de ordin artistic pe care îl produc ele asupra ascultătorului. Rezultatul final este însă acelaşi, întrucît amîndouă trezesc în mintea noastră imagini.

Bazîndu-se pe limba populară, Creangă recurge extraordinar de des atît la idiotisme, cum am văzut, cît şi la proverbe. Pe acestea din urmă ţine să le anunţe ca atare, cu ajutorul formulei *vorba ceea* (cîteodată *povestea ceea* sau *bine-a zis cine-a zis*), aşa cum fac, de obicei, şi oamenii simpli, cînd folosesc un proverb. Procedeul seamănă cu citatele din limbajul ştiinţific ; spre a mări forţa convingătoare a unei constatări sau observaţii personale şi a-i acorda o valoare oarecum generală, vorbitorul invocă autoritatea unui for consacrat, în cazul proverbelor, autoritatea întregii colectivităţi umane, care, fiind veşnică, „ştie ce spune", deci nu poate greşi. Citarea unui proverb înseamnează recunoaşterea adevărului conţinut în el şi totodată confirmarea acestui adevăr printr-un fapt nou, descoperit de vorbitor, care îşi ma-

nifestă astfel solidaritatea cu cei ce au făcut aceeaşi experienţă de-a lungul veacurilor.

Trebuie să arăt, înainte de a da o serie de exemple, că nu totdeauna avem a face cu proverbe în sensul curent al termenului. De cele mai multe ori este vorba de z i c a l e (maxime sau sentinţe), foarte asemănătoare, de altfel, cu proverbele prin conţinutul lor, produs şi el al unor observaţii repetate făcute asupra lumii înconjurătoare. Deosebirea faţă de proverbele propriu-zise, ca şi faţă de idiotisme, constă în faptul că expresia lor e mai directă, mai puţin sau deloc figurată, chiar dacă multe dintre ele trezesc ori pot trezi imagini în mintea ascultătorului, dadorită „înţelepciunii" concentrate în ele pe bază de constatări în legătură cu realitatea materială.

În sfîrşit, unele sînt adevărate citate din cîntece populare, care, circulînd vreme îndelungată, au ajuns a fi cunoscute de toată lumea. Ele amintesc bine de anumite formule, construcţii etc. din opere literare culte, devenite aşa zicînd proverbiale, adică bun al întregii colectivităţi, din cauza conţinutului, şi, drept urmare, a formei lor uşor accesibile oricui.

Încerc să grupez materialul, foarte bogat, deşi cules dintr-un număr relativ mic de pagini, după distincţiile schiţate mai sus. Încercarea se impune mai ales din motive de ordin practic, pentru a înlesni cititorului o apreciere, eventual o luare de poziţie. Din punct de vedere teoretic, separarea faptelor nu este îndreptăţită, şi de aceea poate fi criticată, mai ales că eu însumi nu am totdeauna siguranţa că citatele aparţin într-adevăr la categoria în care le-am înglobat.

Proverbe propriu-zise: „Vorba ceea: Paza bună trece primejdia rea"; „Vorba ceea: Toată pasărea pe limba ei piere"; „Vorba ceea: Falā goală, traistă uşoară"; „Bine-a mai zis cine-a zis că boii ară şi caii mănîncă"; „Vorba ceea: Părinţii mănîncă aguridă, şi fiilor li se strepezesc dinţii; „Vorba ceea: frica păzeşte bostănăria"; „Pentru că ştii vorba aceea: Omul sfinţeşte locul"; „[...] vorba ceea: Capra sare masa, şi iada sare casa"; „Vorba ceea, soro: Şade hîrbu-n cale şi rîde de oale"; „Şi vorba ceea: Lucrul rău nu piere cu una, cu două".

Zicale: „Vorba ceea: Golătatea înconjură, iar foamea dă de-a dreptul"; „Vorba ceea: În care cămeşă s-a mîniet, într-aceea s-a dezmînie"; „Vorba ceea: Dacă s-a da baba jos din căruţă, de-abia i-a fi mai uşor iepei"!; „D-apoi vorba ceea: Nimeresc orbii Suceava, şi eu nu eram să vă nimeresc?"; „Vorba ceea: Nu-i Tanda, ci-i Manda; nu-i teiu-beleiu, ci-i beleiu-teiu...

de curmeiu"; „Vorba ceea: Arde focu-n paie ude"; „Şi vorba ceea: La calic slujeşti, calic rămîi"; „Pesemne n-ai auzit vorba ceea că de păr şi de coate goale nu se plînge nimene"; „Vorba ceea: Leagă calul unde zice stăpînul"; „Vorba ceea: Zi-i lume şi te mîntuie"; „Vorba ceea: Găsise un sat fără cîni şi se plimba fără băţ [...]"; „Vorba ceea: Să nu dea Dumnezeu omului cît poate el suferi"; „Căci ştii că este o vorbă: Nu aduce anul ce aduce ceasul"; „Dar vorba ceea: La unul fără suflet trebuie unul fără de lege"; „Vorba ceea: Cine poate, oase roade, cine nu, nici carne moale"; „Ei, apoi vorba ceea: Fă bine, să-ţi auzi rău"; „Vorba ceea: Dă-i cu cinstea, să piară ruşinea"; „Bine-a zis cine-a zis, ca să te fereşti de omul roş, căci e liştai dracul în picioare, cum văd eu".

Citate: „Ş-apoi vorba ceea: Ţiganul, cînd i-e foame, cîntă, boierul se plimbă cu mînile dinapoi, iar ţăranul nostru îşi arde luleaua şi mocneşte într-însul"; „Vorba ceea: Lasă-l măi! L-aş lăsa eu, dar vezi că nu mă lasă el acum!"; „Dar vorba ceea: Poţi opri vîntul, apa şi gurile oamenilor?"; „Povestea ceea: Un nebun arunc-o piatră în baltă, şi zece cuminţi n-o pot scoate"; „Vorba ceea: Hai în car! — Baiu! — Hai în căruţă! — Baiu! — Hai în teleagă! — Baiu! — Hai pe jos! — Baiu"; „Vorba ceea: La plăcinte înainte şi la război înapoi"; „Vorba ceea: Dă-mi, doamne, ce n-am avut, să mă mir ce m-a găsit"; „Vorba ceea: Viţa de vie tot învie, iară viţa de boz tot răgoz"; „Asta-i curat vorba ceea: Poftim pungă la masă, dacă ţi-ai adus de-acasă".

Observăm că multe dintre citatele reproduse aici au formă de vers, indiferent de chipul cum le prezintă Creangă din punct de vedere grafic. Caracterul de vers li-l dau ritmul şi, mai ales, rima sau asonanţa. Cîteva sînt chiar fragmente de poezii populare. Constatarea nu trebuie să ne surprindă, întrucît un povestitor popular autentic, fie anonim, fie cunoscut, adică cultivat, cum este Creangă, stăpîneşte deopotrivă de bine atît conţinutul de fapte şi de idei, existent în producţiile literare (în sens larg) ale poporului, cît şi materialul lingvistic care serveşte la exprimarea acestui conţinut.

Deprinderea de a recurge, alături de proverbe şi zicale, la citate propriu-zise din cîntecele populare îl face pe povestitorul nostru (întocmai ca şi pe confraţii lui anonimi) să dea adesea, fără vreo intenţie specială, formă ritmată şi chiar rimată unora dintre pasajele operei sale. (Aceasta, pe cît pot judeca la prima vedere, numai în *Poveşti*, ceea ce mi se pare perfect logic, căci

identificarea lui cu un autor popular anonim tocmai în aceste scrieri ale sale se manifestă în modul cel mai desăvîrşit.)

Am notat un număr de exemple, pe care le reproduc ceva mai jos. În unele dintre ele sînt înclinat să presupun că avem a face cu fragmente din vechi producţii populare versificate, dispărute cu vremea şi din care au rămas, transmiţîndu-se ca un fel de construcţii fixe, versuri izolate, salvate de la pieire datorită conţinutului lor mai interesant sau formei lor mai uşoare de reţinut. Care dintre citatele următoare pot fi interpretate în sensul ipotezei mele, este greu de spus fără riscul de a greşi, şi de aceea nu mă încumet să le descopăr. Separ totuşi versurile propriu-zise, care se recunosc uşor ca atare, întrucît sînt luate din cîntece populare sau, cel puţin, fac această impresie prin toate particularităţile lor de ordin tehnic, de simplele formule ritmate şi rimate, care, uneori, pot fi creaţii personale ale lui Creangă.

a) „Nu mi-e ciudă pe gîndac, / C-a mîncat frunza de fag; / Da mi-e ciudă pe omidă, / C-a mîncat frunza de crudă; / N-a lăsat să odrăslească, / Voinicii să se umbrească"; „Frunză verde de cicoare, / Astă noapte pe răcoare / Cînta o privighetoare / Cu viersul de fată mare. / Şi cînta cu glas duios, / De picau frunzele jos; / Şi cînta cu glas subţire / Pentru-a noastră despărţire, / Şi ofta şi ciripea, / Inima de ţi-o rupea!"; „Pe deasupra codrilor, / Peste vîrful munţilor, / Peste apa mărilor"; „În înaltul ceriului, / Văzduhul pămîntului; / Pe deasupra codrilor, / Peste vîrful munţilor, / Spre ceaţa mărgurilor, / Spre noianul mărilor; / La crăiasa zînelor, / Minunea minunilor / Din ostrovul florilor"; „De la nouri către soare, / Printre lună şi luceferi, / Stele mîndre lucitoare."

Trebuie să arăt, ceea ce un cititor atent al lui Creangă îşi aminteşte, desigur, că versuri ca cele reproduse aici nu întrerup povestirea, ci, dimpotrivă, se încadrează perfect în ea, făcînd-o mai vie şi dîndu-i un colorit poetic popular. Legătura dintre ele şi spusele directe ale povestitorului se face uneori printr-o formulă asemănătoare cu binecunoscuta *vorba ceea:* „Vorba cîntecului: Fugi de-acolo, vină-ncoace! / Şezi binişor, nu-mi da pace"; „Vorba cîntecului: Fă-mă mamă, cu noroc / Şi macar m-aruncă-n foc". Integrarea organică în povestire a citatelor versificate ne întîmpină, cu atît mai vîrtos, şi în cazul celor din categoria următoare, despre care am afirmat ceva mai înainte că nu pot fi identificate, în mod sigur, ca fragmente din producţii folclorice de sine stătătoare. Cele mai multe cred că sînt luate din basme populare, unde au devenit un fel de construcţii fixe

obligatorii, ca niște formule de ritual, menite să atragă atenția ascultătorului că întîmplările povestite nu sînt reale, altele trebuie să fie creații personale ale lui Creangă. De aceea le pun în grupe diferite.

b) „— Ei, stăpîne, cum ți se pare? Gîndit-ai vreodată că ai s-ajungi Soarele cu picioarele, / Luna cu mîna / Și prin nouri să cauți cununa?"; „Se cam mai duc la împărăție, / Dumnezeu să ne ție. / Că cuvîntul din poveste / Înainte mult mai este"[1]; „— Stăpîne, ține-te bine pe mine, că am să zbor lin ca vîntul, / Să cutreierăm pămîntul"; „[și calul nechezînd o dată puternic zboară cu dînsul] în înaltul ceriului, / Deasupra pămîntului"; „[...] mai înghețai ce da dintr-însul]"; „Că e laie, / Că-i bălaie, / Că e ciută, / Că-i cornută"; [„Mă rog, minuni de-ale lui"]; „Cîte-n lună și în stele, / De-ți venea să fugi de ele, / Sau să rîzi ca un nebun, / Credeți-mă ce vă spun"; [Dar iar mă întorc și zic: mai știi cum vine vremea?] „Lumea asta e pe dos, / Toate merg cu capu-n jos: / Puțini suie, mulți coboară, / Unul macină la moară"; [„Și-apoi acel unul are atunci în mînă și cuțitul] și taie de unde vrea și cît îi place, / Tu te uiți și n-ai ce-i face"; [Iaca așa tot omul are un dar și un amar] Și unde prisosește darul / Nu se mai bagă în samă amarul"; [„Însă vorba cîntecului]: De-ar ști omul ce-ar păți / Dinainte s-ar păzi"[2]; Crai, crăiese și-mpărați, / Oameni în samă băgați, / Ș-un păcat de povestariu, / Fără bani în buzunariu. / Veselie mare între toți era, / Chiar și sărăcimea ospăta și bea".

c) „...și să iasă Moartea la liman, să-și răzbune și ea acum pe Ivan"; „...dar Harap-Alb ca de foc se ferea, și, urmîndu-și calea înainte la stăpînul său le ducea"; Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorîlă, nepot de soră lui Pîndilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă; ori din tîrg de la Să-l-cați, megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai dați"; „Oare nu cumva v-ați face și voi niște feciori de ghindă, fătați în tindă, că sînteți obraze subțiri!"; „— Al dracului să fii, cu tot neamul tău, în vecii vecilor, amin! — De asta și eu mă anin și mă închin la cinstita fața voastră, ca la un codru verde, cu un poloboc de vin și cu unul de pelin, zise Gerilă"; „— Ba că chiar, că erai să ne dăruiești cu milă și cu daruri împărătești,

[1] Ultimele două versuri apar adesea în povestea **Harap-Alb**, din cauza lungimii ei; autorul previne din loc în loc pe cititor că mai are încă mult de istorisit — simplu mijloc formal de a-i solicita bunăvoința și atenția.

[2] Aceste ultime trei citate seamănă foarte bine cu niște zicale, în special prin conținutul lor sentențios.

dacă nu te vedeam cînd ai paşlit-o, farmazoană ce eşti; zise Ochilă"; „Ia mai bine hai la culcuş, că se face ziuă acuş"; „Harap-Alb şi ceilalţi, nemaiavînd ce zice, pleacă capul ruşinaţi, mulţumind lui Păsărilă şi vestitului Ochilă, căci le-au fost ca nişte fraţi"; „...şi de la un loc, Gerilă, Flămînzilă şi Setilă, Păsări-Lăţi-Lungilă şi năzdrăvanul Ochilă / Se opresc cu toţii-n cale, / Se opresc şi zic cu jale: / — Harap-Alb, mergi sănătos! / De-am fost răi, tu ni-i ierta, / Căci şi răul cîteodată prinde bine la ceva. / Harap-Alb le mulţumeşte / Ş-apoi pleacă liniştit. Fata vesel îi zîmbeşte. / Luna-n ceriu au asfinţit. / Dar în pieptul lor răsare... / — Ce răsare? Ia un dor; / Soare mîndru, luminos şi în sine arzător, / Ce se naşte din scînteia unui ochi fărmăcător!"

În *Popa Duhu* apar versuri culte, cu acelaşi scop de a înviora povestirea. Fiind vorba de un conţinut diferit de al poveştilor şi al amintirilor propriu-zise, este logic ca povestitorul să recurgă la versuri de altă natură, deşi deosebirea nu este prea mare în ce priveşte atmosfera generală. Iată-le: „Din tinereţele mele / Multe oale şi ulcele / se luptă cu mine, dar mai multe păhărele, / Cîte stele sînt pe ceriu... Ploscuţa mea, iubit vas, / Pasăre cu dulce glas, / Eu la gură te ridic, / Tu îmi cînţi: coglic! coglic! / Şi nu mă-ndur să te las, / Căci mă plesneşti tot în nas... / Vai, sărace poloboace, / De te-ai face mai încoace, / Să ne strîngem vreo cîţiva, / Noi spre mîntuirea ta. / Ş-om mai veni vro doi, trei, / Şi ţi-om pune-un căpătăi, / Ş-om aduce un popă rus / Şi te-a da cu fundu-n sus!"; „Diaconii şi cu pochii, / De treji ce sînt de-abia văd cu ochii. / Iar mamelor preutese / Beţia din cap nu le mai iese".

Un procedeu stilistic bogat în efecte este întrebuinţarea cu *sens augmentativ a diminutivelor,* de asemenea caracteristic pentru vorbirea populară. Contrastul dintre formă şi conţinut explică pe de o parte valoarea expresivă neobişnuit de mare a acestui procedeu, iar pe de alta, folosirea lui de preferinţă atunci cînd vorbitorul este ironic. De pildă: „[...] pozne făcea [Gerilă] cu buzişoarele sale, încît s-a îngrozit şi Împăratul Roş, cînd l-a văzut făcînd aşa de frumuşel" (cf. şi „Atunci Gerilă suflă de trei ori cu buzişoarele sale cele iscusite"); „Şi dacă-ţi putea scoate la capăt şi trebuşoara asta, atunci oiu mai vedea eu [...]"; „— Măi, fetişoara împăratului ne-a tras butucul"; „N-oiu mai veni, Ivane, cîte zilişoare-oiu avea eu, zicea Ucigă-l crucea [...]"; „Tu şi cu Talpa Iadului sînteţi potrivită pereche. Îmi vine să vă rup cu

dinții, de bunișoare ce sînteți"; După ce se mîntuie clăcușoara[1] asta, lumea ne lasă în cît ne-a găsit...".

Alături de aceste exemple, în care ironia iese clar la iveală, întîlnim altele, deopotrivă de expresive, dar fără vreo nuanță ironică: „[...] să-mi lucrez racla cu mîna mea asta slăbănoagă, și să mă așez singurel într-însa"; „Dacă nu-s și eu un puișor de om în felul meu, dar tot m-a tras Harap-Alb pe sfară"; „...răstoarnă albinele frumușel din pălărie în buștihan, îl întoarce binișor cu gura în jos [...]"; „Dar Harap-Alb el cu ai săi nici nu bindiseau de asta; ei, cum au dat de căldurică, pe loc li s-au muiat ciolanele [...]"; „— Din partea mea, mîncarea-i numai o zăbavă; băuturica mai este ce este, zise Setilă"; „[...] îndată face cîțiva pași spre dînsa, o apucă frumușel de mînă și zice împăratului...".

Trecînd acum la faptele de ordin pur lingvistic, încep cu unul care poate fi considerat ca element de legătură între stil în sens strict și gramatică. Este vorba de construcția binecunoscută din vorbirea populară de tipul *vine el tata*, pe care a studiat-o, printre alții, J. Byck în *Buletin linguistique*, V, p. 15 urm.[2] La Creangă întîlnim de multe ori acest mod de formulare pleonastică a subiectului în condiții sintactice variate și cu efecte stilistice diferite de la un caz la altul. Datorită acestei situații, ne putem da bine seama că cuvîntul care urmează după pronumele de persoana a III-a este într-adevăr subiect, și nu apoziție, cum s-ar putea crede din cauza identității de formă cazuală între aceste două membre ale propoziției, precum și a raportului, de asemenea identic dintre subiect și apoziție de o parte și predicat de altă parte. Căci apoziția este, de fapt, o prelungire a subiectului, în sensul că îl completează și, totodată, îl poate înlocui, dacă condițiile sintactice permit (dacă, altfel spus, este exclusă posibilitatea unei înțelegeri greșite a spuselor vorbitorului). O dovadă directă în sprijinul explicației date încă de la început, că în construcția *vine el tata* avem o repetare a subiectului, găsim în următorul pasaj din *Harap-Alb*; „Ș-odată cheamă stăpînul pe Harap-Alb și-i zice: Du-te în Pădurea Cerbului, cum îi ști tu [...] (urmează dezvoltarea ordinului, a cărui executare este plină de primejdii, apoi povestirea continuă), *Harap-Alb vede el bine* unde merge treaba, că doar nu era din butuci..." Dacă schimbăm ordinea celor două

[1] E vorba de încăierarea dintre Pavăl Ciubotariul și Ion Mogorogea, care se soldează cu dărîmarea sobei și cu intervenția vecinilor, alarmați de strigătele celor ce săriseră să-i despartă.

[2] Vezi și **Stilistica limbii române citată**, p. 270 urm., unde se dau unele indicații bibliografice.

subiecte, situația rămîne, sub raportul strict gramatical, exact aceeași : „*Vede el bine Harap-Alb* unde merge treaba", și construcția seamănă perfect cu *vine tata,* prototipul (fixat de cercetători !) al formulei aici în discuție. Cît despre nuanța stilistică, este evident că ea diferă, din cauza topicii predicatului, diferă de la un caz la altul ; o dată propoziția începe cu acest membru al ei, a doua oară cu subiectul, potrivit gîndirii vorbitorului, care, în prima ipoteză, stăruie asupra acțiunii, în a doua, asupra autorului ei. Și deoarece ordinea „normală" a cuvintelor este subiect-predicat, formula inversată are o valoare stilistică mai mare, pentru motivul că tot ce se abate, nu de la structura gramaticală, ci de la aplicarea curentă, adică banală, a unei reguli, este mai expresiv, căci are o semnificație deosebită, impusă de conținutul comunicării.

În sensul arătat aici, că avem un subiect repetat și nu un subiect determinat de apoziție, pledează construcțiile similare unde apar două pronume (în loc de un pronume și un substantiv), de pildă : „Și gîndesc eu că din cinci nespălați cîți merg cu Harap-Alb *i-a veni el vreunul de hac*" ; „*Vă vor ieși ele toate acestea pe nas*", precum și acelea în care pronumele este despărțit de substantiv printr-un adverb : „bine, voinice, zise împăratul [...] *a veni ea și vremea aceea*" ; [...] „se răcăduiește el cu pușca, *dar au prins ei acum dracii la minte*" ; „În sfîrșit, *trece ea o bucată de vreme,* cît a fi trecut [...]". În nici unul dintre aceste cazuri nu poate fi vorba de valoarea apozițională a părții de propoziție care urmează după pronume : în ultimele trei, din cauza lui *și, acum* și *așa,* adverbe de mod, respectiv de timp, deci complemente circumstanțiale, care nu se pot intercala între subiect și apoziția lui, iar în celelalte două, pentru că adevăratul subiect (aș spune subiectul gramatical și logic în același timp) este al doilea pronume (celălalt este numai subiect gramatical, cu sens oarecum neutral, adică nedefinit, de unde nevoia de a-l „defini" cu ajutorul celui următor).

Am afirmat ceva mai înainte că valoarea stilistică (mai exact spus, nuanța acestei valori, existentă în toate împrejurările) diferă de la un caz la altul, după conținutul pe care îl comunică vorbitorul, ceea ce se traduce, în realitate, prin atitudinea subiectivă a acestuia față de obiectul comunicării sale. Să se compare, de ex. : „*Mai face el țăranul* și alte mîncări gustoase, cînd are din ce le face" ; „*Bate el Ivan în poartă* cît ce poate, se răcăduiește el cu pușca..." ; „*Suspină ea Moartea,* dar pace bună" ; „*Vine ea și turturica mea* pe urmă, dar ce ți-e bună ?" și unele dintre ci-

tatele reproduse mai sus, unde expresivitatea este destul de ștearsă, cu: „...*ș-a pus el Împăratul Roș* boii în cîrd cu dracul, dar are să-i scoată fără coarne" sau, mai ales, cu: „Stai, mă porcane, că te *căptușește ea, Mărioara,* acuș!, care au o forță expresivă neobișnuit de mare, întrucît vorbitorul, stăpînit de o stare afectivă foarte puternică, amenință pe cel ce i-a provocat enervarea (în ultimul exemplu, Mărioara e pusă între virgule, cu siguranță de către Creangă însuși, tocmai pentru a scoate în evidență și din punct de vedere grafic, insistența vorbitorului asupra autorului acțiunii „a căptuși", care nu poate fi altul decît păgubașul revoltat de îndrăzneala infractorului [1]).

Altă particularitate sintactică cu valoare stilistică, de asemenea caracteristică pentru vorbirea populară și care apare des la Creangă, este așa-numitul d i a l e c t i c, exprimat prin forma neaccentuată a pronumelui personal de persoana I și a II-a. Vorbitorul, impresionat puternic de întîmplările povestite, datorită faptului că le trăiește cu închipuirea sa, le prezintă ca și cum s-ar petrece pentru el însuși, ca și cum ar fi direct interesat la săvîrșirea lor. Această atitudine o exprimă cu ajutorul lui *mi*. Dar el vrea ca și ascultătorul să participe la evenimentele în discuție, căci doar de asta i le povestește, și atunci recurge la aceeași formă neaccentuată de dativ a pronumelui de persoana a II-a, *ți*. În felul acesta se creează o solidaritate între vorbitor și ascultător din punctul de vedere al interesului lor față de acțiunile întîmplate. Ambele situații ne întîmpină la Creangă, exact ca în vorbirea populară: o dată apare *mi* singur, altă dată *mi* împreună cu *ți*. Valoarea expresivă mai mare are, bineînțeles, construcția cu ambele pronume, pentru motive ușor de înțeles, care rezultă indirect și din cele spuse chiar acum în legătură cu participarea ambilor parteneri la evenimentele povestite. De pildă: „— Hei, hei! zise Spînul în sine tremurînd de ciudă; nu te-am știut eu *că-mi ești de-aceștia,* că de mult îți făceam felul! [...]"; „Dar cînd ajunge pe la străjerul Ochilă, el siriecanul *mi ți-o vede* și dă de știre lui Păsărilă [...]"; „Eu ți-oiu arăta-o, pe

[1] Acest exemplu este foarte interesant și prin faptul că arată clar deosebirea dintre felul obișnuit de a ne exprima și cel folosit de Creangă. Să se compare „stăi că te căptușesc eu acuș!" cu „stăi, că te căptușește ea, Mărioara, acuș!". Totodată el ne ajută să înțelegem cum a luat naștere o asemenea formulă: subiectul la pers. I (eu), chiar dacă poate repeta (numai în vorbirea cultă! am să te pun la punct eu, Ionescu), nu exprimă cu aceeași forță ca pers. III, în condițiile indicate, importanța mare pe care vorbitorul o dă subiectului și, deci, nu satisface în aceeași măsură necesitatea de a insista asupra subiectului.

unde se ascunde, iară tu *să mi-o prinzi*, cum ți-i meșteșugul [...]" ; „Apoi, cuprinzînd luna în brațe, găbuiește păsărica, *mi ț-o înșfacă* de coadă și cît pe ce să-i sucească gîtul" ; „— Alei, *țolină ce-mi ești!* zise fata împăratului, da' bine m-ai vîndut" ; „Bine ; atîta am vrut să aflu din gura ta, *puiu de viperă ce mi-ai fost*".

Dintre faptele sintactice cu valoare stilistică ar mai fi de amintit inversiunea, propoziția independentă introdusă prin *unde* și construcții tipice.

Schimbarea ordinii normale a cuvintelor se prezintă sub multiple și variate aspecte, cu nuanțe stilistice numeroase și diferite unele de altele în ce privește forța lor expresivă. Procedeul nu este caracteristic pentru vorbirea populară, și nici numai pentru limba literaturii artistice. Cu toate acestea, Creangă, care îl folosește la tot pasul, dă preferință inversiunilor de tip popular, evident fără o intenție specială, ci din simpla necesitate de a se conforma și din acest punct de vedere normelor limbii vorbite de masele țărănești, deprinsă de el în anii copilăriei și asimilată apoi pînă la deplina lui identificare cu ea. Dau cîteva exemple grupîndu-le după funcțiunea sintactică a cuvintelor așezate în altă ordine decît cea obișnuită. „Hîrți încolo, scîrți încolo [...] ; carul se da înapoi. — Na ! car mi-a trebuit, car am găsit !" ; „De unde dai, milostivul Dumnezeu să-ți deie, zise baba ; și mult să te înzilească, luminate crăișor, că mare nenorocire te așteaptă" ; „— Fătul meu, bun tovarăș ți-ai ales ; de te-a învățat cineva, bine ți-a priit, iară, de-ai făcut-o din capul tău, bun cap ai avut" ; „— Sărmane omule, rău drum ai apucat... Ai avut mare noroc de mine..." ; „Ce-i scris omului în frunte-i e pus. Doar mare-i Cel-de-sus!" ; „Mare-i Dumnezeu, meșter îi dracul !" ; „[...] pentru că ție a fost scris de sus și să-ți fie dată această cinste" ; „Bun sosit la noi, voinice, zise craiul cam cu jumătate de gură. Dar aista cal ți l-ai ales ?", „Cum văd eu, frate-meu se poate culca pe-o ureche din partea voastră ; la Sfîntul Așteaptă s-a împlini dorința lui" ; „Fiul craiului i-o dă, și Spînul, cum o pune la gură, pe loc o și ia oțerindu-se și varsă toată apa dintr-însa" ; „Ei, că bine mi te-am căptușit !" [...] că Spînul de fel nu samănă în partea lor. [...]" ; „Acum degrabă să te duci, cum îi ști tu, și să-mi aduci sălăți de aceste din grădina ursului" ; „S-or sfîrși ele și aceste de la o vreme" ; „Face ea sarmale, face plachie, face alivenci, face papă cu smîntînă și cu ouă și fel de fel de bucate".

Specific popular și datînd dintr-o epocă îndepărtată a limbii noastre, cînd regulile topicii nu permiteau, probabil, începerea propoziției cu un cuvînt neaccentuat, sînt inversiunile formelor verbale compuse [1] sau alcătuite cu ajutorul unui pronume reflexiv. De pildă: „Fiul craiului atunci încălecă, și calul, scuturîndu-se, mai arată-se o dată tînăr, cum îi plăcea craiului..."; „Băgat-ai în cap vorbele mele?"; „— Nepoate, mai văzut-ai pietre nestemate așa de mari și frumoase...?"; „— Auzit-ai ce-am spus, slugă netrebnică, zise Spînul..."; „— Doamne, prinde-l voiu strigoiul cela odată la oala cu smîntînă, zicea mama...".

La fel cu membrele propoziției se inversează și membrele frazei, adică propozițiile înseși sau fragmente ale lor, cînd nevoile comunicării o cer. Exemple: „Să umblați numai așa, frunza frăsinelului, toată viața voastră și să vă lăudați că sînteți feciori de craiu, asta nu miroasă a nas de om..."; „— Harap-Alb, pentru că ești așa de bun și te-ai ostenit de ne-ai făcut adăpost, vreau și eu să-ți fac un bine în viața mea"; „— Ce mînca văd eu bine că ai; despre asta nu e vorba, fătul meu [...]".

În ce privește propozițiile independente introduse prin *unde*, trebuie arătat că valoarea lor expresivă este neobișnuit de mare, și aceasta datorită mai multor cauze. În primul rînd *unde*, adverb relativ cu sens local, are în astfel de construcții sens mai mult temporal, așadar se produce o ușoară discordanță între formă și conținut. La aceasta se adaugă contradicția dintre aspectul negativ (căci *unde* este urmat de *nu)* și sensul afirmativ foarte clar al propoziției. În sfîrșit, intervine intonația, perfect identică cu a unei propoziții exclamative. Toate aceste particularități, avînd fiecare, prin ea însăși, valoare stilistică, dau construcției în discuție o forță expresivă extraordinară. Creangă o cunoaște, ca pe atîtea altele, din vorbirea populară și o pune adesea în slujba măiestriei sale artistice. Dau cîteva exemple: „Nu știu cum se întîmplă că aproape de Buna-Vestire, *unde nu dă o căldură* ca aceea, și se topește omătul, și curg pîraiele, și se umflă Bistrița din mal în mal..."; [...] „ne pune dracul de urnim o stîncă din locul ei...; *și unde nu pornește stînca la vale* săltînd tot mai sus de un stat de om [...]"; „Ș-odată și începem, Și ce să vezi? *Unde nu se ia hapsîna de nevasta lui Vasile Aniței* cu cociorva aprinsă după noi, căci tocmai atunci trăgea focul să deie colacii în cuptior"; „Și cum stam eu și mă chiteam în capul meu că șerpe

[1] Se pare că, cel puțin în ce privește perfectul compus, acest uz s-a transmis numai în construcțiile interogative; cf. exemplele.

cu pene nu poate să fie..., *unde nu mă îmbărbătez în sine-mi* și iar bag mîna să scot pupăza...".

Interesant este faptul că, alături de forma negativă a acestei construcții, întîlnim la Creangă, și, firește, în vorbirea populară, mult mai rar însă, și pe cea pozitivă, cu același înțeles, dar cu o valoare expresivă mai redusă. De pildă : „...apoi încet, încet m-am furișat printre oameni și *unde am croit-o la fugă* spre Humulești, uitîndu-mă înapoi..."

Dintre construcțiile, numeroase, care contribuie, împreună cu cele analizate pînă aici, la crearea valorii artistice a limbii lui Creangă mă opresc asupra următoarelor două, ambele foarte frecvente în vorbirea populară (una dintre ele, și în cea familiară). Iată-le : a) „Vă puteți închipui ce vrea să zică a te scălda în Bistrița, la Broșteni, de două ori pe zi, tocmai în postul cel mare. *Și nici tu junghiu, nici tu friguri*, nici ăla boală nu s-a lipit de noi [...]" ; „— Ptiu, drace, iaca în ce încurcătură am intrat. Asta-i mai rău decît poftim la masă, zise el. *Nici tu sat, nici tu tîrg, nici tu nimica*"[1] ; b) „Și atunci, *odată se suie în pod*, și coboară de-acolo un căpăstru, un frîu, un biciu și o șea [...]" ; „Fiul craiului [...] încălecă, și atunci *calul odată zboară cu dînsul* pînă la nouri și apoi se lasă în jos ca o săgeată" ; „*Ș-odată cheamă Spînul pe* Harap-Alb și-i zice răstit [...]" ; „Și, cum iese Sfînta Duminică afară, *odată și pornește desculță prin rouă*, de culege o poală de somnoroasă [...]" ; „— Stăpîne, zise atunci calul, de-acum înainte ori cu capul de piatră ori cu piatra de cap, tot atîta-i ; *fii odată bărbat* și nu-ți face voie rea".

În citatele de sub b), *odată* poartă pretutindeni un accent foarte puternic, care întrece în intensitate pe al tuturor cuvintelor din propoziția respectivă, și, afară de asta, prezintă particularitatea că se extinde asupra primelor două silabe (cea dintîi, din cauză că e accentuată cu o mai mare forță decît a doua, se lungește și în același timp pare a se separa de aceasta). Sensul lui *odată* este modal, nu temporal ; intervine, deci, ca la *unde* discutat mai sus, o modificare semantică cu efect stilistic bine precizat. O situație aparte are *odată* în ultimul citat, atît din punctul de vedere al accentuării (care e mai puțin puternică și se limitează la silaba penultimă), cît și din acela al sensului : acesta, deși tot modal, prezintă o nuanță mai puțin îndepărtată de cea temporală, întrucît

[1] În această formulă, devenită fixă de multă vreme, **tu**, pronumele de pers. a II-a, are valoare generală, dar cu aplicație la pers. I, cum se vede clar în primul citat, unde povestirea continuă folosind pe **noi**.

este aproape identic cu al lui *definitiv* (= o dată pentru totdeauna [1].)

Caracterul popular al limbii lui Creangă se manifestă şi în fapte de natură strict lingvistică, lipsite de o semnificaţie stilistică propriu-zisă [2]. Am, mai cu seamă, în vedere, unele aspecte ale sintaxei şi o serie de elemente lexicale.

Printre cele dintîi trebuie relevată p r e d o m i n a r e a c o o r d o n ă r i i asupra subordonării în construirea frazei. La fel cu vorbitorii simpli, Creangă foloseşte, de preferinţă, propoziţii principale, legate între ele în mod obişnuit prin *şi*, apoi, mai puţin des, prin *iară, dar* ş.a. Prima dintre aceste conjuncţii ne întîmpină extrem de des ca element de legătură nu numai între membrele unei fraze, ci şi între două fraze. Este un fel de conjuncţie coordonatoare universală, cum am numit-o eu cu un prilej oarecare. Dau un număr de exemple mai caracteristice. „Ş-o luăm noi, de la popa Oşlobanu, tocmai în capul satului, din sus, cu gînd să umblăm tot satul. [...] Cînd colo, popa tăia lemne la trunchiu, afară; *şi* cum a văzut că ne aşezăm la fereastră şi ne pregătim de urat, a început a ne trage cîteva naşteri îndesate şi a zice [...]"; „Şi intrăm noi la Vasile Aniţei şi ne aşezăm la fereastră după obiceiu"; „*Şi* cum uitam ciudá, fuga iar la moş Chiorpec după curele; *şi* el, cînd mă vedea intrînd pe uşă, îmi zicea cu chef: «He, he! bine-ai venit, nepurcele!». *Şi* iar mă răbuia, făcîndu-mă de rîs; *şi* eu iar fugeam acasă, plîngînd, stupind şi blestemîndu-l; *şi* mama avea un chin cu mine din pricina asta..."; „*Şi* doar mă şi feream eu, într-o părere, să nu dau peste vro pacoste, dar parcă naiba mă împingea, de le făceam atunci cu chiuita. *Şi* tocmai mi-te, îndată după cea cu cireşele, vine alta la rînd"; „*Şi* podul, cu toate cele poruncite, era acum gata. *Iară* bordeiul moşneagului se prefăcuse într-un palat mult mai strălucitor decît al împăratului! *Şi* deodată, baba şi moşneagul se trezesc îmbrăcaţi în porfiră împărătească, *şi* toate bunătăţile de pe lume erau acum în palaturile lor. *Iară* purcelul zburda şi se tologea numai pe covoare, în toate părţile"; „*Şi* din două vorbe, fiul craiului îl tocmeşte şi după aceea pornesc împreună să iasă la drum, pe unde arăta Spînul. *Şi* mergînd ei o bucată bună, Spînul se preface că-i e sete şi cere plosca cu apă de la stăpînul său.

---

[1] Cf. interpretarea dată acestui adverb în situaţii ca cele amintite aici în **Stilistica limbii române**, p. 138.

[2] Aceasta nu însemnează că ele nu contribuie la măiestria artistică a operei povestitorului nostru.

Fiul craiului i-o dă, *şi* Spînul, cum o pune la gură, pe loc o şi ia oţerindu-se şi varsă toată apa dintr-însa"; „*Şi* de azi înainte, eu să fiu în locul tău nepotul împăratului, despre care mi-ai vorbit, iară tu sluga mea; *şi* atîta vreme să ai a mă sluji, pînă cînd îi muri şi iar îi învia. *Şi* oriunde vei merge cu mine să nu care cumva să bleşteşti din gură cătră cineva [...]"; „*Şi* merg ei şi merg cale lungă [...] *şi* într-o tîrzie vreme ajung la împărăţie. *Şi* cum ajung, Spînul se înfăţişează. [...] *Şi* împăratul Verde, cetind cartea, de bucurie că i-a venit nepotul şi pe dată îl şi face cunoscut curţii şi fetelor sale [...]"; „*Şi* cum iese Sfînta Duminică afară [...]. *Şi* mai stînd Sfînta Duminică oleacă în preajma fîntînii [...] *Şi* cum ajunge la fîntînă [...] *Şi* mai stă din băut *şi* iar începe a mornăi [...]"; „*Dar* nu se poate apropiè nime de cerb [...]. De aceea fuge lumea de dînsul [...] *Dar* cu toate aceste trebuie să ştii, nepoate [...]".

Pe lîngă conjuncţiile coordonatoare amintite ne întîmpină foarte des adverbele *atunci* şi *apoi*, tot la începutul propoziţiilor şi, mai ales, al frazelor, deci cu valoare conjuncţională, în sensul că servesc, întocmai ca *şi*, *iară* etc., drept cuvinte de legătură între membrele frazei şi între fraze [1]. De multe ori aceste adverbe sînt precedate de şi, cu care se îmbină, formînd împreună o unitate sintactică, chiar dacă, din punct de vedere grafic, ele apar adesea separate. Şi astfel de construcţii sînt caracteristice pentru vorbirea populară. De pildă: „*Atunci* deodată tuturor mesenilor pe loc li s-a stricat cheful [...]"; „*Şi atunci* Spînul repede îşi aţinteşte privirile [...]"; „*Atunci* Harap-Alb, ieşind plin de mîhnire [...]"[2]; „*Atunci* Harap-Alb iar iese din mijlocul celorlalţi şi se înfăţoşază împăratului [...]"; „*Atunci* Păsărilă se deşiră odată şi se înalţă pînă la lună"; „*Ş-atunci*, numai iaca şi Împăratul vine ca un leu-paraleu să-şi ieie fata pe samă [...]"; „*Atunci* Harap-Alb iar se înfăţoşază împăratului [...]"[3]; „*Atunci* Harap-Alb începe a-i spune toate cu de-amănuntul [...]"; „*Atunci* Harap-Alb intră, cu albina pe umăr, în odaia unde era împăratul şi cu fetele [...]"; „*Atunci* ea tresărind, odată începe a ţipa şi a se apăra cu năframa [...]"[4]. Deseori *atunci* nu stă la începutul frazei, ci

---

[1] Ele amintesc, în multe privinţe, pe dece (deci), foarte frecvent în Cronica lui Ne ulce. Acest cuvînt a fost la origine tot un adverb de timp (de aci, cu valoarea temporală a lui aci, ca în construcţia actuală aci cald, aci frig, „cînd cald, cînd frig").

[2] Aceste trei exemple sînt luate dintr-o singură pagină.

[3] Aceeaşi observaţie ca mai sus şi pentru ultimele trei citate.

[4] Şi aceste ultime citate au fost culese dintr-o singură pagină.

după cuvîntul inițial al acesteia, care este, de obicei, subiectul primei propoziții. Și în asemenea împrejurări, acest adverb îndeplinește, de fapt, funcțiunea unei conjuncții, fiindcă face legătura cu fraza imediat precedentă. Ex.: „Setilă *atunci* se iè după Harap-Alb și pornesc tuspatru înainte"; „Harap-Alb *atunci* se bate cu mîna peste gură și zice: sărmanul!".

Spre deosebire de *atunci*, care, cum rezultă și din citatele de pînă aici, apare, de preferință, la începutul frazei, *apoi* ne întîmpină destul de des și în interiorul ei. Iată cîteva exemple: „*Și apoi* de la o vreme începe a se lăsa lin ca vîntul [...]"; „*Ș-apoi* acel unul are atunci în mînă și pînea și cuțitul [...]"; „*Apoi* îi lasă acolo, și el se duce la treaba lui"; „*Apoi* nu mă faceți din cal măgar, că vă veți găsi mantaua cu mine"; „După aceasta, își ia cele trebuitoare la drum, *apoi* încalecă și ea pe un cal năzdrăvan. [...]"; „îl încunjură cu cele trei smicele de măr dulce, toarnă apă moartă, să steie sîngele și să se prindă pielea, *apoi* îl stropește cu apă vie [...]".

De multe ori, *atunci* și *apoi* sînt folosite în același aliniat, fiecare la începutul unei fraze și tot ca elemente de legătură [1]. Constatarea prezintă interes, întrucît confirmă interpretarea dată de mine funcțiunii lor sintactice. Reproduc două pasaje din *Povestea lui Harap-Alb* [2]: „*Atunci* credinciosul împăratului se duce răpede și dă foc casei celei de aramă, pe dedesupt, cu 24 stînjeni de lemne, de se face casa roșă cum e jăraticul. *Apoi*, cum înserează, vine și poftește pe oaspeți la culcare. Gerilă *atunci*, năzdrăvan, cum era el, cheamă pe tovarășii săi de o parte..."; „*Atunci* Gerilă suflă de trei ori cu buzișoarele sale cele iscusite, și casa rămîne nici fierbinte, nici rece, cum e mai bine de dormit într-însa. *Apoi* intră cu toții înlăuntru, se tologește care unde apucă și... tac mă cheamă."

Am afirmat ceva mai înainte că în sintaxa limbii lui Creangă predomină coordonarea. Această afirmație nu trebuie interpretată în sensul că subordonarea ar fi foarte rară. De altminteri se știe că chiar în vorbirea cea mai simplă aceste două procedee de a lega între ele propozițiile unei fraze se combină adesea. În orice caz, subordonare pură nu există: pentru a putea folosi propoziții

[1] Se înțelege că valoarea lor conjuncțională este destul de slabă, în comparație cu a unei conjuncții propriu-zise. Observația se referă la toate cazurile în care aceste două adverbe îndeplinesc funcțiunea în discuție.

[2] De altfel, ar fi trebuit să precizez de la început că mai cu seamă în această operă a lui Creangă întîlnim adverbele de care mă ocup aici. Faptul se datorește marii ei extinderi, deci nevoii de a lega între ele întîmplări numeroase și variate.

subordonate, adică, cu alt termen, care nu-i totuși perfect sinonim, secundare (sau dependente), este necesar să avem cel puțin o propoziție principală (sau independentă). Numai coordonarea pură este posibilă, și vorbirea populară recurge deseori la ea, după cum și povestitorul nostru o folosește, dar mult mai rar decît vorbitorii neinstruiți din sînul țărănimii.

Și altă particularitate, afară de frecvența ei nu prea mare, prezintă subordonarea, și anume o variație relativ redusă. Răspîndite sînt propozițiile relative, propozițiile circumstanțiale de loc, de timp, de mod și de scop și propozițiile completive. Acestea din urmă se leagă de regenta lor mai ales prin *să*, adică predicatul lor stă la conjunctiv și se găsește la început, ceea ce face ca *să* să joace un rol dublu (de semn caracteristic al conjunctivului și de conjuncție propriu-zisă). Și propozițiile de scop sînt introduse, de obicei, prin *să*. O conjuncție des folosită de Creangă este *cum* (adverb relativ de mod, cu valoare conjuncțională), care exprimă nu numai un raport modal (cu nuanța secundară de „comparație"), ci, de foarte multe ori, și unul temporal. Frecvent apare apoi *de*, la începutul unei propoziții consecutive sau finale (cîteodată, ceea ce consideră unii drept propoziție finală este una principală, al cărei *de* are același sens ca *și*). Propozițiile condiționale, nu prea numeroase, sînt introduse adesea prin *cînd*. Foarte rar găsim propoziții concesive. Ele încep totdeauna cu *măcar că*. În sfîrșit, ar fi de amintit că propozițiile cauzale, destul de frecvente, se leagă de regenta lor prin *că*, conjuncție subordonatoare „universală" (în sensul în care este universală conjuncția coordonatoare *și*, v. mai sus), *pentru că, căci* și, extrem de rar, *fiindcă*. Cu privire la *căci*, care, se știe, nu este popular [1], trebuie precizat că Creangă îl folosește și în propoziții coordonate explicative, așadar ca în limba literară.

Voi da puține citate, și numai pentru unele dintre situațiile schițate sumar aici. „Da, că l-aș ucide în bătaie, *cînd aș afla* că el a prins pupăza s-o chinuiască" ; „— Te crede moșul, nepoate, dar *cînd ai ști* cu ce greutate se capătă" ; „— Ce să zic, nepoate ! la *cînd aș avea* eu o slugă ca aceasta, nu i-aș trece pe dinainte" ; „Dar cu toate aceste trebuie să știi, nepoate, că unii oameni îs mai a dracului decît dracul ; nu se astîmpără nici în ruptul capului ; *măcar că* au pățit multe, tot cearcă prin pădurea lui, să vadă nu l-or puté găbui cumva ?" „— Asemenea și eu gonitori, jupîneșică...

---

[1] De aceea povestitorul nostru îl tratează adesea ca pe un sinonim desăvîrșit al lui *pentru că*.

că de băieţi nu mai trag nădejde, *pentru că* baba mea e o sterpătură..." ; "...nu s-alege nimica de mine ; *pentru* că tot de stăpîni calici mi-am avut parte" ; "Se vede lucru că şi moş Nichifor era făcut pe drumuri, *căci, cum ieşea* afară, la drum, parcă era altul..." "Omul bun n-are noroc, asta-i ştiută ; rogu-te să nu-ţi fie cu supărare, drumeţule, dar *fiindcă* a venit vorba de-aşa, îţi spun, ca la un frate, căci din cruda copilărie slujesc prin străini, şi încaltea nu mi-ar fi ciudă, *cînd* n-aş vrea să mă dau la treabă, *căci cu munca m-am trezit*" [1].

O trăsătură caracteristică a vorbirii populare şi, prin urmare, a limbii lui Creangă o constituie a n a c o l u t u r i l e, construcţii care nu se conformează normelor sintaxei literare, dar respectă regulile structurii gramaticale a limbii noastre [2], întrucît nu sînt ceea ce în mod obişnuit numim greşeli. Ele nu trebuie considerate nici măcar abateri în sens strict, ci simple particularităţi sintactice specifice aspectului familiar şi, mai cu seamă, celui popular al limbii întregului popor. Din mulţimea construcţiilor de acest fel, care, împreună cu atîtea altele dintre cele discutate pînă aici, dau limbii lui Creangă nu numai un caracter autentic popular, ci şi o frumuseţe aparte, încă neegalată în literatura noastră, reproduc cîteva, culese la întîmplare : "Nu ştiu alţii cum sînt, dar eu, cînd mă gîndesc la locul naşterii mele, la casa părintească din Humuleşti, la stîlpul hornului unde lega mama o sfară cu motocei la capăt, de crăpau mîţele jucîndu-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă ţineam, cînd începusem a merge copăcel, la cuptiorul pe care mă ascundeam, cînd ne jucam noi băieţii, de-a mijoarca, şi la alte jocuri şi jucării pline de hazul şi farmecul copilăresc, parcă-mi saltă şi acum inima de bucurie !" ; "Puţin mai este, şi ai să ajungi împărat, care n-a mai stat altul pe faţa pămîntului, aşa de iubit, de slăvit şi de puternic" ; "D-apoi calul meu de pe atunci, cine mai ştie unde i-or fi putrezit ciolanele ! Că doar nu era să trăiască un veac de om. Cine ţi-a vîrît în cap şi una ca aceasta, acela încă-i unul. [...] Ori vorba ceea : Pesemne umbli după cai morţi să le iei potcoavele" ; "Fetele împăratului, întîmplîndu-se de faţă cînd a lovit Spînul pe Harap-Alb, li s-au făcut milă de dînsul şi au zis Spînului cu binişorul : Vere, nu faci bine

[1] Această frază este foarte interesantă, prin faptul că conţine numeroase şi variate propoziţii subordonate, fără să-şi piardă caracterul ei „popular".

[2] Se ştie doar că limba literară are normele ei speciale, adică aplicarea, în condiţiile impuse de caracterul ei normativ, a regulilor limbii naţionale, tot aşa cum şi celelalte aspecte ale acesteia se conformează unor anumite norme mai mult ori mai puţin diferite de la unul la altul.

ceea ce faci. Dacă este că a lăsat Dumnezeu să fim mai mari peste alții, ar trebui să avem milă de dînșii, că și ei, sărmanii, sînt oameni!"; „De aceea fuge lumea de dînsul de-și scoate ochii; și nu numai atîta, dar chiar cînd se uită la cineva, fie om sau orice dihanie ar fi, pe loc rămîne moartă"; „Și care dintre ei are îndrăzneală mare și noroc și mai mare, umblînd pe acolo, găsește din întîmplare cîte o piatră din aceste, picată de pe cerb, cînd se scutură el la șepte ani odată, și apoi acelui om nu-i trebuie altă negustorie mai bună".

Și unele fapte morfologice contribuie la crearea caracterului popular al limbii lui Creangă. Ar fi de amintit, înainte de toate, folosirea extrem de deasă a p r e z e n t u l u i așa-zis i s t o r i c (sau, cum îi spun alții, d r a m a t i c). Fenomenul apare nu numai în vorbirea populară, ci și în celelalte aspecte ale limbii atît vorbite, cît și scrise, indiferent aproape de conținutul comunicării. Deosebirea de la o varietate la alta a limbii considerate în întregime constă pe de o parte în frecvența mai mare ori mai mică a apariției lui, iar pe de alta, în mobilul care-i determină apariția. În linii mari, se poate afirma că cu cît comunicarea este mai naturală, mai spontană, cu atît întrebuințarea acestui fel de prezent ne întîmpină mai des. Urmează, deci, că limba vorbită recurge la el în mai mare măsură decît cea scrisă, iar dintre diversele stiluri lingvistice, foarte bogat în forme de prezent dramatic este stilul artistic, la care putem alătura pe cel istoric, adică, cu un termen mai cuprinzător, valabil pentru amîndouă, stilul narativ în general. Acest prezent apropie de momentul vorbirii evenimentele povestite, și de aceea este el foarte mult folosit atît de către scriitori, cît și de către istorici.

Mai trebuie adăugat amănuntul, foarte important, că în limba operelor beletristice, preferința pentru prezentul cu valoare de perfect este, în bună parte, rezultatul unui act de voință, sau, mai exact spus, izvorăște, ca acestea alte mijloace stilistice, din necesitatea, conștientă, a scriitorului de a da operei sale o formă artistică. În vorbirea familiară și, cu deosebire, în cea populară avem a face cu un produs absolut spontan, care se explică tot prin faptul că vorbitorul simte nevoia de a prezenta conținutul comunicării sale ca și cum s-ar desfășura sub ochii lui și, deci, ai ascultătorului în momentul însuși al relatării faptelor. Dar satisfacerea acestei nevoi nu urmărește nici un scop propriu-zis, nu este pusă în serviciul artei, ca în cazul scriitorului sau al unui povestitor cult.

Creangă procedează și de astă dată întocmai ca un vorbitor obișnuit, fără nici o preocupare artistică deliberată, chiar dacă își dă seama că procedeul folosit prezintă avantaje de ordin stilistic. Cred că întrebuințarea neobișnuit de deasă a prezentului cu valoare de trecut în toată opera povestitorului nostru, indiferent de conținut, are și o cauză pur lingvistică. Graiul moldovenesc viu nu mai cunoștea nici pe vremea autorului *Amintirilor* perfectul simplu, și prezentul așa-zis istoric este tocmai echivalentul acestei forme de perfect, nu al celui compus. Faptul că Creangă întrebuințează destul de des perfectul simplu, chiar în povestirea propriu-zisă, adică în relatarea evenimentelor, nu poate fi invocat contra explicației mele. Și Mihail Sadoveanu, de pildă, face uz în scrierile sale de perfectul simplu, deși, cînd vorbește, nu recurge absolut niciodată la această formă verbală, pe care a învățat-o, ca să spun așa, din carte. Nefiind deprins din graiul său natal cu perfectul simplu, Creangă l-a înlocuit, aproape regulat, acolo unde nu putea folosi perfectul compus, prin prezent, care, repet, este echivalentul desăvîrșit al perfectului simplu și, în plus, are avantajul că se bucură de cea mai largă circulație în toate aspectele limbii noastre.

Pot invoca, cred, în sprijinul părerii mele faptul că acțiuni care se petrec în aceeași vreme sînt exprimate cînd prin prezent cînd prin perfectul simplu. (E vorba, bine înțeles, de alternarea acestor două forme verbale în unul și același pasaj). De pildă: „Se înduplecară și cele două, intrară cu toatele în casă, luară pe babă de păr ș-o izbiră cu capul de păreți, pînă i-l dogiră. Apoi cea mai tînără, fiind mai șugubață decît cele două, trîntește baba în mijlocul casei ș-o frămîntă cu picioarele ș-o ghigosește ca pe dînsa; apoi îi scoate limba afară, i-o străpunge cu acul și i-o presură cu piperiu, așa că limba îndată se umflă, și soacra nu mai putu zice nici cîrc!“; „Zîna îl îndreptă încotro să apuce, ca să găsească mai degrabă pe soră-sa cea mijlocie, și Făt-Frumos, fără multă zăbavă, își luă ziua-bună și porni. Și mergînd el încotro îi arătase, pe la amiază iaca vede niște curți și mai frumoase decît cele dintîi; și apropiindu-se de dînsele, dă și de zîna cea mijlocie, care și ea tocmai atunci spăla niște cămeși la fîntînă. Cum se văzură, amîndoi se îmbrățoșară“; „Zîna îl îndreptă încotro să apuce, ca să găsească mai degrabă pe sora sa cea mică. Și Făt-Frumos, fără multă zăbavă, își iè ziua bună și pornește.“ Ultimele două citate sînt foarte interesante pentru discuția noastră, întrucît partea de la început a unuia este perfect identică cu celălalt, singura deosebire dintre ele fiind de ordin pur formal; în primul toate

trei verbele stau la perfectul simplu, pe cînd în al doilea avem un verb la perfectul simplu, iar două la prezent. Această deosebire nu schimbă cu nimic situația obiectivă, și de aceea cititorul nici n-o remarcă.

Alt fapt morfologic, asupra căruia socot util să mă opresc, este în legătură cu viitorul. Creangă întrebuințează toate formele acestui timp, care, cum știm, diferă una de alta nu numai prin aspectul lor pur morfologic, ci și prin nuanța semantică pe care o exprimă. Povestitorul nostru este, în general, foarte scrupulos în mînuirea formelor de viitor în ce privește valoarea lor semantico-stilistică. Astfel forma așa-zicînd literară *(voi* + infinitivul) are un sens oarecum neutral, fără luare de atitudine din partea vorbitorului, adică fără nici o nuanță modală. Celelalte două, anume *am* + conjunctivul și *oi* + infinitivul, exprimă una siguranță, cealaltă îndoială. Iată cîteva exemple: „Mă bucur și eu că-i tocmai în dricul iarmarocului și poate mi-a pica ceva și cînd oiu veni înapoi. Numai aș vrè să știu, cînd avem să pornim"; „Și ea, din pricina aceasta are să moară, cînd a muri [...]"; „— Vai de mine, moș Nichifor, avem să înnoptăm în pădure!"; „[...] tot așa să faci și tu cu capul babei de păretele cel despre apus; ș-apoi ce i-oiu mai face și eu, veți vedè voi"; „Acolo vom poposi puțin, oiu clătări plosca bine ș-oiu umplè-o cu apă proaspătă, ca să avem la drum, căci mai încolo nu prea sînt fîntîni, și, din partea apei, mi se pare că i-om duce dorul"; „— Îmbracă-te iute în pielea cea de urs, care o ai de la tată-tu, apucă pe ici tot înainte și, cum îi ajunge în răscrucile drumului, ai să și dai de Grădina Ursului".

Caracterul popular al limbii lui Creangă se manifestă și în folosirea unui anumit v o c a b u l a r. Nu mă refer în mod special la cuvintele mai mult ori mai puțin regionale, care contribuie și ele, în largă măsură, la realizarea acestui aspect caracteristic al limbii lui. Am în vedere mai cu seamă elementele lexicale pe care le-aș putea numi expresive, în sensul că, aproape independent de semnificația lor propriu-zisă, ele creează o ambianță „populară" de nuanță țărănească, prin faptul că constituie o particularitate a vorbirii oamenilor de la țară. Apariția lor în opera lui Creangă nu se datorește unei anumite intenții de ordin estetic, ci este impusă de conținut cum am afirmat în mai multe rînduri de-a lungul acestui studiu. Și dacă, în ciuda absenței unei preocupări deliberate, povestitorul nostru a realizat totuși o creație artistică de primul rang, explicația trebuie căutată în talentul lui cu adevărat excepțional.

Iată o listă, mai degrabă săracă, de asemenea cuvinte: *anapoda*; *avon*; *balcîz*; *bazaconie*; *băbătie*; *bădădăi*; *bărăni*; *bechiu*; *bezmetic*; *bicisnic*; *bîhlit*; *bleşti*; *bobletic*; *bobote*; *bodrogăni*; *bolborosi*; *bongoase*; *boscorodi*; *buchisi*; *budihace*; *buh*; *bulhac*; *burzului*; *buşi*; *catrafuse*; *cărăbăni*; *cărpănos*; *chelfăneală*; *chiolhănos*; *chiurluit*; *cihăi*; *cioarsă*; *ciondăni*; *cîrnosi*; *clăpăug*; *cobăit*; *coclauri*; *corhană*; *cotarlă*; *cotrobăi*; *crîmpoţi*; *dăbălăzat*; *dihanie*; *dîrdîi*; *dobzăla*; *dondăni*; *drughineaţă*; *durdură*; *duşcă*; *farfasit*; *feleştioc*; *fîrnîit*; *flocăi*; *găbui*; *găvozdit*; *ghibirdic*; *ghigosi*; *ghijoagă*; *gîgîlici*; *glagore*; *gligan*; *hapsîn*; *hălădui*; *hîrcă*; *hîrjoană*; *hîtru*; *hleab*; *hlizi*; *hoanghină*; *hojmalău*; *horhăi*; *hrentui*; *hurtă*; *huzuri*; *izbelişte*; *îmbăloru*; *închiorchioşat*; *jitie*; *jivină*; *jnăpăi*; *lălîiu*; *leoarbă*; *linchi*; *linciuri*; *lipcă*; *mahorcă*; *mătăhăi*; *mătrăşi*; *melian*; *migăi*; *mocni*; *mocoşi*; *mandralău*; *năboi*; *năcăfale*; *ogîrjit*; *onanie*; *oploşi*; *otînji*; *paièle*; *paşli*; *pălălăi*; *pătăranie*; *pidosnic*; *pîclişit*; *poară*; *pocinog*; *pogan*; *poghibală*; *pojijie*; *potaie*; *prăpădenie*; *probozi*; *proclet*; *prujituri*; *răbui*; *răcădui*; *roboti*; *scăfîrlie*; *sclipui*; *scofală*; *scroambe*; *sfîrcăi*; *stroh*; *stropşi*; *şotie*; *şovîlcăi*; *şparli*; *şterpeli*; *şugubăţ*; *şupuri*; *tapangele*; *tăbîrci*; *tălpăşiţa*; *tearfă*; *ţigoare*; *tihăraie*; *tiva*; *tîrsoagă*; *tolocăni*; *tologi*; *zăhăi*; *zăpsi*; *zărghit*; *zbănţui*; *zghihui*; *zgîtie*.

Discuţia făcută în paginile precedente a dovedit, sper, că, limba lui Creangă are caracter popular, iar nu regional, cum au afirmat, direct sau indirect, diverşi cercetători ai operei marelui nostru povestitor. Este drept că o bună parte a materialului lingvistic folosit de el aparţine graiului moldovenesc, a cărui arie depăşeşte, de altfel, graniţele Moldovei, dar alături de acest material există altul, mult mai bogat, cunoscut, în grade diferite, tuturor graiurilor româneşti, aşadar limbii întregului nostru popor.

Esenţial pentru punctul meu de vedere este însă altceva. Indiferent dacă diversele particularităţi fonetice şi lexicale pe care le găsim în opera lui Creangă aparţin uneia sau alteia dintre varietăţile teritoriale ale limbii româneşti, ceea ce interesează în gradul cel mai înalt, căci reprezintă marea noutate adusă de autorul *Amintirilor* şi *Poveştilor* în literatura noastră, este folosirea vorbirii autentic populare, cu un succes unic prin strălucirea lui, în zugrăvirea unui mediu tot atît de veridic ca şi limba însăşi. Cu mijloace lingvistice simple şi, cantitativ vorbind, relativ sărace, la fel cu conţinutul operei sale, Creangă a izbutit să egaleze pe cei doi mari artişti ai cuvîntului românesc, contemporani cu dînsul,

care sînt Eminescu și Caragiale. În aceasta văd eu măreția cu adevărat unică a creației lui artistice, monument nepieritor închinat limbii noastre populare. Unicitatea ei este dovedită și de faptul că Creangă n-a găsit, și nici nu putea să găsească, imitatori semnificativi.

A apărut pentru prima oară în *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, vol. I, 1956, pp. 137—170. Reprodus după *Studii de istoria limbii române literare, Secolul XIX*, Editura pentru literatură, 1969, vol. II, pp. 352—399.

AL. PIRU

ARTA LUI CREANGĂ

În virtutea faptului că Ion Creangă este un autor consacrat și unanim recunoscut, critica de manual acordă operei sale toate meritele, începînd de la tropi și sfîrșind cu talentul descriptiv și portretistic. Creangă este astfel analizat ca un scriitor care compune bine, „redă" natura frumos și face portrete reușite personajelor sale. În *Amintiri* apoi Creangă nu este numai humorist, ci și duios.

Ar rezulta că Ion Creangă este un autor de tipul Flaubert care-și înfrumusețează cuvintele și stilul prin „epitete" și „comparații", că opera sa e în bună parte lirică, și că poveștile sale sînt o colecție stilizată, deci nici măcar științifică, de basme. Cîte afirmații tot atîtea erori.

Mai întîi, Creangă nu are metafore și cele cîteva comparații întîlnite ici și colo sînt niște locuri comune ale vorbirii curente. Al doilea, talentul său descriptiv e nul. Al treilea, portretele sale sînt cu desăvîrșire plate. Să deschidem *Amintirile*.

„Stau cîteodată și-mi aduc aminte ce vremi și ce oameni mai erau în părțile noastre, pe cînd începusem și eu, drăguliță-Doamne, a mă ridica băiețaș la casa părinților mei, în satul Humulești, din tîrg drept peste apa Neamțului, sat mare și vesel, împărțit în trei părți, care se țin tot de una: Vatra Satului, Delenii și Bejenii. Ș-apoi Humuleștii de pe vremea aceea nu erau numai așa, un sat de oameni fără căpătîi, ci sat vechi, răzeșesc, întemeiat în toată puterea cuvîntului: cu gospodari tot unul și unul, cu flăcăi voinici și fete mîndre, care știau a învîrti și hora, dar și suveica, de vuia satul de vătale în toate părțile; cu biserică frumoasă și niște preoți și dascăli și poporeni ca aceia, de făceau mare cinste satului lor..."

Descripția, dacă se poate numi așa, este aici strict geografică: satul Humulești se află situat peste apa Neamțului. E un sat mare,

împărțit în trei părți (urmează părțile). Locuitorii sînt răzeși sănătoși și chipeși, buni de joc ca și de muncă. Biserica din sat e „frumoasă", poporenii „fac cinste" satului. Cum vedem, nici o figură de stil, o singură exclamație la început *(drăgăliță-Doamne)* și o comparație la sfîrșit (poporeni „ca aceia"). Compunerea lui Creangă nu spune mai mult decît catagrafia oficială.

Trecem la o descripție de interior :

„Nu știu alții cum sînt, dar eu, cînd mă gîndesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești, la stîlpul hornului unde lega mama o șfară cu motocei la capăt, de crăpau mîțele jucîndu-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă țineam cînd începusem a merge copăcel, la cuptiorul pe care mă ascundeam, cînd ne jucam noi băieții de-a mijorca, și la alte jocuri și jucării pline de hazul, și farmecul copilăresc, parcă-mi saltă și acum inima de bucurie. Și, Doamne, frumos era pe atunci : căci și părinții, și frații, și surorile îmi erau sănătoși, și casa ni era îndestulată, și copiii și copilele megieșilor erau de-a pururea în petrecere cu noi, și toate îmi mergeau după plac, fără leac și supărare de parcă era toată lumea a mea !"

E mai mult o intenție de evocare, decît descripție și un temperament balzacian rămîne scandalizat de sărăcia decorului : un cuptor cu horn prevăzut cu o sfoară pentru jocul pisicilor, asta e tot. Nici efuziunile lirice nu sînt mai complexe : „Parcă-mi saltă și acum inima de bucurie ! Și, Doamne, frumos era pe atunci... parcă era toată lumea a mea !"

Deschidem la începutul părții a patra (autorul încearcă mereu să prezinte locurile natale și simțindu-se inapt, trece repede la narațiune) :

„Dragu-mi era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare și limpede ca cristalul, în care se oglindește cu mîhnire Cetatea Neamțului, d-atîtea veacuri ! Dragi mi-erau tata și mama, frații și surorile și băieții satului, tovarășii mei din copilărie, cu care în zilele geroase de iarnă mă desfătam pe ghiață și la săniuș, iar vara, în zilele frumoase de sărbători, cîntînd și chiuind, cutreieram dumbrăvile și luncile umbroase, prundul cu știoalnele, țarinele cu holdele, cîmpul cu florile și mîndrile dealuri, de după care-mi zîmbeau zorile, în zburdalnica vîrstă a tinereții ! Asemenea dragi mi-erau șezătorile, clăcile, horele și toate petrecerile din sat, la care luam parte cu cea mai mare însuflețire ! De piatră de-ai fi fost și nu se putea să nu-ți salte inima de bucurie, cînd auzeai uneori, în puterea nopții, pe Mihai scripcarul din Humulești, umblînd tot satul cîte c-o droaie de flăcăi după dînsul și cîntînd".

Nici aici nu e descripţie, ci tot evocare lirică. Dar în ce termeni: autorul lui *Moş Nechifor Coţcariul* nu poate spune despre Ozana mai mult decît că era „frumos curgătoare şi limpede ca cristalul" (deci o comparaţie) şi că în ea se oglindeşte „cu mîhnire" vechea Cetate a Neamţului. La atît se reduce elegia ruinelor. Mihai Cuciurean în *O zi şi o noapte de primăvară pe ruinele cetăţii Neamţului* e mai onorabil. Iarna, Ozana e bună ca gheţuş, vara de scăldat prin ştioalne. Dumbrăvile şi luncile sînt „umbroase", pe cîmp se află „holde" şi „flori", dealurile sînt „mîndre", zorile „zîmbesc". Numai noţiuni goale. Cînd autorul vrea să exprime bucuria petrecerii juvenile zice: „Luam parte cu cea mai mare însufleţire". Cînd asculta cîntecul lui Mihai scripcarul îi „sălta inima de bucurie".

Oricît am căuta în *Amintiri* sau în altă parte nu vom găsi la Creangă sentimentul naturii. Peisajul nu-l vede, natura e percepută noţional, sub aspectul pur economic. Decorul fantastic în basme este la fel de sărac, redus la o înşirare de himere despre care limba omenească nu-i cu putinţă să povestească. Astfel, soţia prinţului fermecat din *Povestea porcului* trece pe aripile unui ciocîrlan printr-un ţinut terifiant:

„Şi tot aşa mergînd ei încă un an de zile, cu mare greutate şi zdruncin, au trecut peste nenumărate ţări şi mări şi prin codri şi pustietăţi aşa de îngrozitoare, în care fojgăiau bălauri, aspide veninoase, vasiliscul cel cu ochii fărmăcători, vidre cîte cu douăzeci şi patru de capete şi altă mulţime nenumărată de gîngănii şi jigănii înspăimîntătoare, care stăteau cu gurile căscate, numai şi numai să-i înghiţă; despre a căror lăcomie, viclenie şi răutate nu-i cu putinţă să povestească limba omenească".

În chip obişnuit Creangă înlocuieşte tabloul printr-o enumerare, uneori foarte extinsă de la lucruri, ca într-o fişă de recensămînt. Iată cum este prezentată odaia hangiţei din Rădăşeni:

„Într-un colţ al odăii, cîteva merţe de fasole; în altul sămînţă de cînepă, în al treilea, o movilă de mere domneşti şi pere de Rădăşeni, care trăiesc pînă pe după Paşti; în al patrulea, mazăre şi bob, despărţite printr-o scîndură lată, iar alăture nişte bostani turceşti; într-o putină, pere uscate şi dulci ca smochinele; mai încolo, un teanc de chite de cînepă şi de in; pe-o grindă, călepe de tort şi lînuri boite fel de fel pentru scoarţe şi lăicere; apoi cîlţi, buci şi alte lucruri, zăhăite prin cele poliţi şi colţare ca la casa unui gospodar fruntaş, de pe vremea aceea".

Iată de asemeni catagrafia casei lui Pavăl Ciubotarul: „Pavăl era holtei şi casa lui destul de încăpătoare: lăiţi şi paturi de jur

împrejur ; lîngă sobă, altul ; şi toate erau prinse. Iară gazda, robotind zi şi noapte, se proslăvea pe cuptior, între şanuri, calupuri, astrăgaciu, bedreag, dighiciu şi alte custuri tăioase, muşchea, piedică, hască şi clin, ace, sule, ceşte, pilă, ciocan, ghinţ, piele, aţă, hîrbul cu călacan, clei şi tot ce trebuie unui ciubotar".

Aici absenţa viziunii plastice, picturale, e salvată de erudiţia autorului în materie de bunuri economice şi meşteşugăreşti nu mai puţin savuroasă şi pitorească.

Este Ion Creangă un bun portretist ? Unii au admirat acest portret al colegului lui Creangă de la Fălticeni, Davidică :

„De-a mai mare dragul să fi privit pe Dăvidică, flăcău de munte ; cu barba în furculiţă şi favorite frumoase ; cu pletele creţe şi negre ca pana corbului ; cu fruntea lată şi senină ; cu sprîncene stufoase ; cu ochii mari, negri ca murele şi scînteietori ca fulgerul, cu obrajii rumeni ca doi bujori ; nalt la stat, lat în spete, subţire la mijloc, mlădios ca un mesteacăn, uşor ca o căprioară şi ruşinos ca o fată mare".

Nimic mai banal. Plete negre „ca pana corbului", ochi „negri ca murele", obraji „ca doi bujori", uşor „ca o căprioară" acestea sînt comparaţii tocite din recuzita poeziei populare. Şi apoi gustul lui Davidică de a purta „barba în furculiţă" şi „favorite frumoase", de care pare a fi entuziasmat autorul, nouă ni se pare îndoielnic. Cu comparaţia „ruşinos ca o fată mare", Creangă cam face abuz. Despre el însuşi spune acest lucru.

Neputinţa lui de a portretiza e declarată franc în încercarea de a zugrăvi pe fata împăratului Roş. După cîteva imagini hazardate, autorul îşi dă seama de posibilităţile sale şi preferă a recurge la expresia consacrată în popor :

„Căci era boboc de trandafir din luna mai, scăldat în roua dimineţii ; desmierdat de cele întîi raze ale soarelui, legănat de adierea vîntului şi neatins de ochii fluturilor. Sau cum s-ar mai zice la noi în ţărăneşte, era frumoasă de mama focului ; la soare te puteai uita, iar la dînsa ba".

S-a zis că Gerilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă amintesc prin dimensiunile lor caricaturale de Gargantua şi Pantagruel. Adevărul este că din punct de vedere portretistic nici aceşti monştri nu sînt înfăţişaţi cu risipă de culoare, autorul scuzîndu-se mereu de a nu zugrăvi mai bine. Iată cum apare Gerilă în Harap Alb :

„...cînd la poalele unui codru, numai iaca ce vede o dihanie de om, care se pârpălea pe lîngă un foc de douăzeci şi patru de stînjeni de lemne (obsesia cantităţii !) şi tot atunci striga, cît îl lua gura, că moare de frig. Ş-apoi afară de aceasta omul acela era ceva

de spăriet : avea nişte urechi clăpăuge şi nişte buzoaie groase şi dăbălăzate. Şi cînd sufla cu dînsele, cea de deasupra se răsfrîngea în sus peste scăfîrlia capului, iar cea de dedesupt atîrna în jos, de-i acoperea pîntecele. Şi ori pe ce se oprea suflarea lui, se punea promoroaca mai groasă de-o palmă. Nu era chip să te apropii de dînsul, că aşa tremura de tare de parcă-l zghihuia dracul. Şi dac-ar fi tremurat numai el, ce ţi-ar fi fost? Dar toată suflarea şi făptura de prin prejur se văicărea, pietrele ţipau, vreascurile ţiuiau — şi chiar lemnele de pe foc pocneau de ger. Iară veveriţele, găvozdite una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii şi plîngeau în pumni blăstămîndu-şi ceasul în care s-au născut. Mă rog, foc de ger era; ce să vă spun mai mult".

Harap Alb întîmpină mari dificultăţi în definirea lui Păsări-Lăţi-Lungilă înfăţişat ca o „bîzdîganie" sau „pocitanie de om" ce avea puterea de a se lăţi cît să cuprindă tot pămîntul, şi a se deşira pînă la soare şi mînca păsări crude cu pene cu tot.

„— Dar te mai duce capul, ca să-l botezi? Să-i zici Păsărilă... nu greşeşti; să-i zici Lăţilă —... nici atîta; să-i zici Lungilă... asemenea; să-i zici Păsări-Lăţi-Lungilă, mi se pare că e mai potrivit cu năravul şi apucăturile lui... Se vede că acesta-i vestitul Păsări-Lăţi-Lungilă, fiul săgetătorului şi nepotul arcaşului, brîul pămîntului şi scara ceriului, ciuma zburătoarelor şi spaima oamenilor, că altfel nu te pricepi cum să-i mai zici".

Întrucît prin gura lui Harap Alb vorbeşte chiar autorul, incapacitatea portretistică a lui Creangă se poate sublinia încă o dată. Cu toate acestea Creangă este un creator indiscutabil şi eroi ca Oşlobanu, Trăsnea, Mogorogea, Dănilă Prepeleac, Stan Păţitul, Harap Alb, Moş Ion Roată trăiesc, au o individualitate incontestabilă. Atunci de unde vine valabilitatea lor în ficţiune?

Am mai spus că arta lui Ion Creangă este prin excelenţă orală, artă de povestire, nu de compoziţie. Povestitorul care se adresează totdeauna unui auditoriu, nu se opreşte la descrieri, nu taie firul epic pentru a zugrăvi eroul, care, dacă are trăsături puternice de caracter, le va demonstra în acţiune. Toată opera lui Creangă se bazează pe această oralitate, pe darul de a expune ca într-o întocmire dramatică eroi ce joacă rolurile sub ochii noştri în regia autorului. Cînd eroii dispar, rămîne să monologheze autorul, nepierzînd nici o clipă legătura cu publicul. Acum întrucît priveşte monologul, e de observat că ori de cîte ori vrea să exprime emoţii lirice, subiective, Creangă cade în naivităţi greu de priceput la un scriitor de inteligenţa sa. Astfel în legătură cu mama sa, el exclamă în *Amintiri* :

„Așa era mama în vremea copilăriei mele, plină de minunății, pe cît mi-aduc aminte, și-mi aduc bine aminte, căci brațele ei m-au legănat, cînd îi sugeam țîța cea dulce și mă alintam la sînu-i gîngurind și uitîndu-mă în ochii ei cu drag" !

E un sentimentalism exagerat și edulcorat. Ori cîtă memorie și-ar atribui cineva, este în afară de orice discuție că amintirea vîrstei sugaciului nu poate s-o aibă. Nimeni nu poate ști cum a fost laptele cu care s-a alăptat și ce făcea pe cînd era legănat. Amintirile sînt posterioare fazei gînguritului.

De asemeni cînd Creangă se dedublează, discutînd cu spiritul său, efectul nu-i din cele mai strălucite. Spiritul său zice :

„— Nu mi-ar fi ciudă încaltea, cînd ai fi și tu ceva de te miri unde ; ...dar așa, un boț cu ochi ce te găsești, o bucată de humă însuflețită din sat de la noi și nu te lasă inima să taci, asurzești lumea cu țărăniile tale !"

La care celălalt Creangă răspunde :

„— Nu mă lasă, vezi bine, cugete, căci și eu sînt om din doi oameni ; și satul Humulești în care m-am trezit, nu-i un sat lăturalnic, mocnit și lipsit de priveliștea lumii ca alte sate" (urmează înșirarea satelor vecine „vrednice de amintit").

Curînd însă autorul bagă de seamă că divaghează despre lucruri fără legătură și face chiar el amenda cuvenită :

„Dar ce-mi bat eu capul cu craii și cu împărații, și nu-mi caut de copilăria petrecută în Humulești și de nevoile mele ? Așa era cu cale să fac de la început ; dar am ținut să arăt că humuleștenii nu-s trăiți ca în bîrlogul ursului, ci au fericirea de a vedea lume de toată mîna".

Din punct de vedere documentar nu strică, artisticește nu era necesar.

Hotărît, Creangă nu este poet. Cînd însă începe să nareze întîmplările copilăriei sale sau faptele eroilor din basme, lucrurile se schimbă. Fie că vorbește el însuși, fie că reproduce vorbele eroilor, exprimarea este atît de autentică, atît de vie, încît nu ai impresia că citești, ci că asiști la un spectacol și că auzi actorii pe scenă. Cum în fiecare actor se află de fapt Creangă, nu-i de mirare că toți împrumută stilul său, acea stimulare a ingenuității sau chiar neroziei care se dovedește repede a fi o păcăleală. Nici un erou al lui Creangă nu e realmente prost, toți sînt mucaliți și ironici, toți vorbesc în tîlcuri și fac uz de proverbe. Erudiția autorului în materie de zicale, pilde, cuvinte potrivite pentru orice ocazie este extraordinară și provoacă pur și simplu uimirea. Căci aici nu e nici culegere de proverbe ca în Anton Pann nici ticluire

raţională ca în *Păcală şi Tîndală* de C. Negruzzi. Eroii lui Creangă nu vorbesc în maxime, fiindcă autorul vrea să-şi etaleze erudiţia, ci fiindcă acesta este stilul lor. Sînt unele personaje care dacă rostesc două propoziţiuni, una este proverb. Aşa împăratul cu trei fii din *Povestea lui Harap Alb* :

„— Despre aceasta, bine ai ghicit-o, dragul tatei. Se vede lucru că nici tu nu eşti de împărat, nici împărăţia de tine : şi decît să încurci numai aşa lumea, mai bine să şezi de-o parte cum zici, căci mila Domnului : lac de-ar fi, broaşte sînt destule..."

Limbajul în zicători al bătrînului crai slujeşte totodată şi la caracterizarea lui şi la individualizarea celor trei feciori ai săi, în plus simţim şi ironia subtilă a autorului care-şi prezintă eroii celor care-l ascultă, travestit într-un moşneag sfătos, înţelept şi plin de humor.

Cele mai multe zicale le rostesc eroii mai în vîrstă care au mai multă cunoaştere de oameni şi de întîmplări. Ghijoaca lui Harap Alb (un fel de Rosinanta pentru un Don Quijote mai uman şi „boboc") glumeşte şi spune maxime de îmbărbătare :

„— Ia aşa am ameţit şi eu, stăpîne, cînd mi-ai dat cu frîul în cap să mă prăpădeşti, şi cu asta am avut să-mi răstorn cele trei lovituri. Vorba ceea : una pentru alta.

— Nu-i nimica, stăpîne, zice calul. Capul de-ar fi sănătos, că belele curg gîrlă. Poate ai primit poroncă să jupeşti piatra morii şi să aduci pielea la împărăţie ?

— Vorbă să fie, stăpîne, că tocmala-i gata. Nu te teme ! ştiu eu, năzdrăvănii de-ale spînului ; şi să fi vrut, de mult i-aş fi făcut pe obraj, dar lasă-l să-şi mai joace calul. Ce gîndeşti ? Şi unii ca aceştia sînt trebuitori pe lume cîteodată, pentru că fac pe oameni să prindă la minte... Zi şi d-ta, că ai avut să tragi un păcat strămoşesc. Vorba ceea : Părinţii mănîncă aguridă şi fiilor li se strepezesc dinţii".

Cînd nu vorbesc personajele în pilde, vorbeşte povestitorul. Plăcerea de a spune parimii este vizibilă la Creangă, şi se explică prin cultura sa teologică şi folclorică. Căci Creangă este, contrar celor ce s-ar putea crede din biografia sa, un scriitor cult, de formaţie pe de o parte cărturărească, pe de alta populară. Dacă nu învăţase de la dascăli, catiheţi şi profesori mare lucru (cu toate că la seminar se făcea puţină greacă şi latinească), în schimb citise cărţile religioase şi ascultase din copilărie producţiunile folclorice acasă, din gura mamei sale, şi la şezători. Există un humanism folcloric şi monahal, de speţa celui cultivat de vestitul dascăl

Cucuzel, pomenit și de Anton Pann, către care era orientat de mic Creangă și pe care-l va realiza el în opera sa literară.

„Mama însă era în stare să toarcă-n furcă și să învăț mai departe" — mărturisește el în *Amintiri*. „Și tot cihăia mama pe tata să mă deie undeva la școală: căci auzise ea spuind la biserică în Primei că omul învățat înțelept va fi și pe cel neînvățat, slugă-l va avea".

„Și afară de aceasta, babele care trag pe fundul sitei în 44 bobi, toți zodierii și cărturăresele pe la care căutase pentru mine, și femeile bisericoase din sat îi băgase mamei o mulțime de bazaconii în cap, care de care mai ciudate, ba că am să petrec între oameni mari; ba că-s plin de noroc ca broasca de păr; ba că am glas de înger și multe alte minunății, încît mama, în slăbiciunea ei pentru mine, ajunsese a crede că am să ies un al doilea Cucuzel, podoaba creștinătății, care scotea lacrimi din orice inimă împietrită, aduna lumea de pe lume în pustiul codrilor și veselea întreaga făptură în vierul său".

Creangă nu a ajuns poet, nici rapsod și cu viața bisericească s-a certat repede, umanismul său nu e de natură mistică, ci realistă, iar calitatea dominantă a prozei sale este jovialitatea paremiologică. Foarte adesea nu atît scopul didactic în sine e urmărit, cît hazul propriu-zis, inculcat pe cale de citate dintr-un sac folcloric fără fund, producător de maximă ilaritate:

„Vorba ceea: lucrul rău nu piere cu una cu două".

*

„Vorba ceea: Țiganul, cînd i-e foame, cîntă; boierul se primblă cu mîinile dinapoi, iar țăranul nostru își arde luleaua și mocnește într-însul.

Vorba ceea: Lasă-l măi! L-aș lăsa eu, dar vezi că nu mă lasă el acum.

Vorba ceea: Golătatea încunjură, iară foamea dă de-a dreptul.

Vorba ceea:

Nici toate-ale doftorului
Nici toate-a duhovnicului.
De ce petreci,
De ce-ai mai petrece!

Este o vorbă: tot paiul are umbra lui și tot sacul își găsește petecul.

Vorba ceea: La unul fără suflet, trebuie unul fără de lege.

Vorba ceea: În care cămeșă s-a mîniet, într-aceea s-a dezmîniet.

Vorba ceea : Paza bună trece primejdia rea.

Vorba ceea : Dacă s-a da baba jos din căruţă, de-abia i-a fi mai uşor iepei.

Vorba veche : tot un bou ş-o belea.

Frate, frate, dar pita-i cu bani.

Vorba ceea : Dă-ţi popă pintenii şi bate iapa cu călcîiele.

Este-o vorbă : Tot bogatul minteos şi tînărul frumos.

Vorba ceea : nevoia învaţă pe cărăuş.

Vorba ceea : deie-mi-o dumnezeu, dar nu-mi trebuieşte.

Vorba ceea : Şi piatra prinde muşchiu, dacă şade mult într-un loc.

Vorba ceea : Cînd se-nsoară, nu-i de moară.

Vorba ceea : Arde focu-n paie ude.

Ştii că este o vorbă : Cînd nici nu te gîndeşti, atunci te trînteşte.

Vorba ceea : Rău-i cu rău, dar mai rău făr-de-rău.

Vorba ceea : găsise un sat fără cîni şi se primbla fără băţ.

Vorba ceea : Cine poate, oase roade, cine nu, nici carne moale.

Vorba ceea : Să nu dea dumnezeu omului cît poate el suferi.

Vorba ceea : A ajuns oul mai cuminte decît găina.

Vorba ceea : Şede hîrbu-n cale şi rîde de oale.

Bine-a mai zis cine-a zis că : Boii ară şi caii mănîncă.

Lenea-i împărătească mare.

Vorba cîntecului :

Fugi de-acolo, vină-ncoace,
Şezi binişor, nu-mi da pace.

Vorba cîntecului :

De-ar şti omul ce-ar păţi
Dinainte s-ar păzi.

*

Nici nu-i pasă
De Nastasă,
De Nichita
Nici atîta.

*

Cînd e minte,
Nu-i ce vinde,
Cînd e brînză
Nu-i bărbînţă.

Viţa de vie, tot învie,
Iară viţa de boz, tot răgoz".

Mai toate aceste maxime au și un sens caracteriologic cînd se referă la un personaj definind desigur tipul. Alteori, Creangă folosește în sens tipologic sau pentru rațiuni umoristice anumite formule consacrate de uz în popor, de aceeași valoare cu proverbele și care sînt niște tropi generalizați, ca : a plînge ca o mireasă ; plîngea de sărea cămeșa de pe dînsa (hiperbolă) ; înaintat la învățătură pînă la genunchiul broaștei (litotă) ; îs mai aproape dinții decît părinții ; balcîză și lălîie de-ți era frică să înnoptezi cu dînsa în casă ; a ședea uitată ca fata vătămanului ; a o lua de-a chioara : a pune de mămăligă fără apă ; obraz de scoarță și las-o moartă-n păpușoi ; a se pune soarele drept inimă ; nu ești nici de zama ouălor, decît așa mai bine te făcea mă-ta un mînz și te mîncau lupii ; prieten unghie și carne ; nu era a învăța cum nu îi e cînelui a linge sare ; a da prin sperlă (cu sensul de a ponegri, a trăda) ; umblați cu șurubele de ne trageți butucul ; milă mi-e de tine, dar de mine mi se rupe inima ; a da cinstea pe rușine și pacea pe gîlceavă ; ne ducem dracului pomană ; a prins pe Dumnezeu de-un picior ; lucrul ieșea gîrlă din mîinile lor ; a purta căciula de-a căteaua".

Aceste expresii nu sînt niciodată întrebuințate la voia întîmplării, ci pentru a potența anumite trăsături de caracter, situații sau stări sufletești, pentru a da mai multă culoare și contur. Nici aici nu avem a face cu folclor propriu-zis, ci cu conștiință artistică rațională, natural, fără a impieta asupra spontaneității. Foarte rar Creangă abuzează de formulele sale parodiind zicerile populare și atunci efectul este grotesc. Harap Alb, ironic și el ca toți eroii lui Creangă, definește pe Ochilă în acest fel :

„— Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorîlă, nepot de soră lui Pîndilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă, ori din tîrg de la Să-l-cați, megieș cu Căutați și pe urmă nu-i mai dați. Mă rog, unu-i Ochilă pe fața pămîntului, care vede toate și pe toți, altfel de cum vede lumea cealaltă, numai pe sine nu se vede cît e de frumușel. Parcă-i un boț chilimboț boțit, în frunte cu un ochi, numai să nu fie de deochi !"

Un ciclop de la Chitila este o enormitate care nu are ce căuta într-un basm. Încă o dată Creangă nu e poet, nu știe să facă rime. De altfel chiar poeziile populare culese de el *(Lina Cătălina, Mielușeaua)* sînt fără valoare literară. Una singură interesantă în *Inul și Cămeșa* poate fi citată încă.

„Femeile leneșe de la țară au cîntecul acesta :

Puseiu pînza
Cînd dă frunza,

Ș-o gătiiu
La Sîn-Vasiiu
Și-mi păru că mă grăbiiu...
Țesuiu un cot
Și-l zvîrliiu în pod,
Țesuiu o natră,
Ș-o zvîrliiu în vatră,
Și de lungă-i ca o pungă
Și de lată... toată-i spartă!
Pe sulul de dinapoi,
O sută de lătunoi,
Pe sulul de dinainte,
Cioprea le mai ține minte.
Printre ițe și-ntre spată,
Paște-o iapă deșălată;
Printre ițe și fuscei
Paște-o scroafă cu purcei...".

*

Arta lui Creangă constă în a aduce în scenă oameni vii, care vorbesc cu repeziciune și gesticulează exprimîndu-se în tîlcuri, zicători, formule idiomatice, glume, aluzii, maxime, ca într-o epopee comică dramatizată, sau ca într-un Fastnachtspiel. Replicele alternate în chipul cel mai firesc stîrnesc o mare jovialitate stenică, proprietate esențială a stilului lui Ion Creangă, ce se bizuie pe formula oralității specific populare, mînuite cu geniu personal. Scena în care Harap Alb și oastea sa se înfățișează împăratului Roș dă o idee completă despre puterea de creație și tehnica lui Creangă comparabile în literatura noastră numai cu acelea ale lui Budai Deleanu:

„— Prea înălțate împărate! Luminarea Sa, nepotul prea puternicului Verde-Împărat m-a fi așteptînd cu nerăbdare... De acum înainte cred că mi-ați da fata, ca să vă lăsăm în pace și să ne ducem în treaba noastră.

— Bine, voinice, zice împăratul, uitîndu-se la dînșii, cam acru, oarecum; a veni ea și vremea aceea... Dar acum deodată! ia să ospătați ceva, ca să nu ziceți că ați ieșit din casa mea ca de la o casă pustie.

— Parcă v-a ieșit un sfînt din gură, Luminate împărate, zise atunci Flămînzilă, că ne ghiorăesc mațele de foame.

— Poate ni-ți da și ceva udeală, Măria Ta, zise Setilă, că ne sfîrîie gîtlejul de sete.

— Ia lăsați, măi, zise Ochilă, clipocind mereu din gene, că Luminarea Sa știe ce ne trebuie.

— Așa cred și eu, zise Păsărilă, doar de-a putere-a-hi am căzut la masă împărătească, și nu vă temeți" etc.

Personajele se caracterizează vorbind. Împăratul perfid promite un ospăț ca și cînd ar fi darnic și bun la suflet, în realitate căutînd mereu prilejul de a pierde pe musafirii incomozi. Flămînzilă, lihnit de foame, se ostenește a capta bunăvoința împăratului prin cuvinte de recunoștință anticipată, umilință și adulație („parcă v-a ieșit un sfînt din gură", „destul o măciucă la un car de oale", „nu tot cetărați pe Măria Sa, că om e dumnealui", „pentru niște sărăcuți ca noi", „un praznic la o împărăție, nu se bagă în seamă", e „ca și cum te-ar pișca un purice", „de ne-ar da Dumnezeu tot atîta supărare"). Setilă, ars în gîtlej de sete, citează din antifoanele bețivilor, fără nici o timiditate („Poate ni-ți da și ceva udeală", „mîncarea-i numai o zăbavă, băuturica mai este ce este)", „în (udeală) stă toată puterea și îndrăzneala" — *in vino veritas* [1], „dă-i cu cinstea să piară rușinea", „mi se pare că ne-am prea întins cu vorba și Luminarea Sa nu știe cum să ne mai intre în voie", „din mîncare și băutură las dacă ne-a întrece cineva; numai la treabă nu ne prea punem cu toți nebunii"). Ochilă e rezonabil și răbdător („Luminarea Sa știe ce ne trebuie", „ia mai îngăduiți oleacă... că doar nu v-au mas șoarecii în pîntece"); Păsărilă crede în protocol („doar de-a putere-a hi am căzut la masă împărătească"); Gerilă concepe o monarhie democratică în care împăratul e „tata flămînzilor și al însetaților" și se îngrijește ca supușii săi să nu sufere nici de frig. Fiecare spune ce-l doare, toți rostesc pilde în sensul pornirilor lor, nelăsînd să le scape prilejul de a vorbi. Proverbele și zicătorile le stau tuturor pe limbă. Rostirea dialogului e ritmică și plină de firesc, efectul final de mare haz. Jovialitatea lui Creangă se realizează caracteriologic și paremiologic într-un scenariu inimitabil de atmosferă rustică tratată realist cu eroi guralivi și coțcari ca și genialul țăran de la munte care le-a dat viață.

Viața românească, IX, nr. 8, august 1956, pp. 181—188.

[1] In vin e adevărul (lat.).

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

SPECIFICUL NARAŢIUNII

Desemnam pe Nică a lui Ştefan a Petrei ca pe primul personaj comic al *Amintirilor*. „Ghibirdicul" acesta năzdrăvan ne e sugerat, în toată capacitatea lui ghiduşă, de o atitudine schiţată rapid în scena cu smîntînitul oalelor. Minunîndu-se foarte de dispariţia smîntînei de pe laptele prins, el comentează faptul cu multă făţărnicie, fiindcă el linsese groşciorul de pe deasupra oalelor, „şezînd încinchit şi cu limba scoasă afară".

Atitudinea este extrem de caracteristică pentru spiritul care-l animă pe erou nu numai în copilărie, ci şi mai tîrziu, în anii adolescenţei, cînd nu-i „era a învăţa, cum nu i-i cînelui a linge sare", cînd era „un ghibirdic şi jumătate", „cînd se făcea smerit şi numai rîdea în el de ghibăcia minciunilor ce potrivea" şi-l purta gîndul numai la şotii.

Acelaşi spirit se va păstra în povestitorul vîrstnic care va rămîne un poznaş, un om mereu pus pe şotii şi însufleţit de intenţii ludice. Ca scriitor, să fi putut crea un Till Eulenspiegel, trebuie să fi avut el însuşi în fiinţa lui ceva din năzdrăvanul erou popular.

Pe de altă parte, viziunea satirică asupra lumii exprimată prin mijlocirea personajelor comice este susţinută de o tehnică specială a povestirii izvorîtă din specificul talentului lui Creangă şi condusă cu mijloacele dictate de tradiţia povestitorului popular. Şi mijloacele acestea derivă tot dintr-o întreagă concepţie despre viaţă şi despre artă, slujită de produse artistice create în răstimp de milenii. Tehnica povestirii vorbeşte despre formaţia scriitorului, despre legătura nemijlocită cu cultura populară orală. Cum am văzut, Creangă a mers toată copilăria şi adolescenţa la şcoala povestitorului popular, de la care a adoptat formulele consacrate ale naraţiunii. De la acela a învăţat că povestea se spune însoţită de gesturi, mimică şi comentarii; că de obicei ea e adresată grupului lui, colectivităţii în care el prosperă, şi cuprinde, spre hazul şi

plăcerea mereu reînnoită a tuturor, aluziile binecunoscute de toţi, vorbele de duh cele mai şugubeţe. El repetă cristalizările înţelepciunii populare, aplicîndu-le la aceeaşi substanţă, totuşi creînd un context nou prin strălucirea talentului şi prin valorile noi, de imagine, pe care le sugerează. Caracterul acesta oral al povestirii este intensificat prin foarte frecventa folosire a interjecţiilor, a onomatopeilor, a interogaţiilor şi exclamaţiilor, a construcţiilor specifice eliptice sau introduse prin locuţiunile atît de repede recunoscute ca aparţinînd lui Creangă. Apoi comentariile acelea scurte ce însoţesc micile comedii jucate de personajele lui Creangă şi indică prezenţa neîntreruptă a povestitorului pe scenă, precum şi participarea lui afectivă la desfăşurarea acţiunii sînt pline de duhul creatorului popular. Aci e cuprins echivocul debitat cu nevinovăţie, batjocura prostiei şi a lenei, clipirea vicleană din ochi, cu care sînt însoţite personajele puţin iubite, sau aprobarea admirativă a eroilor dragi, compătimiţi în suferinţă şi încuviinţaţi cu mîndrie în toiul faptelor lăudabile.

Resortul intim al umorului din comentarii rezidă, însă, în cea mai mare parte, în intenţia faceţioasă a ţăranului glumeţ de a rîde cu consătenii lui de ceea ce ştiu cu toţii şi de a rîde de interlocutorii străini grupului, care nu ştiu, păcălindu-i. E caracteristic în acest sens spiritul lui Stan Păţitul, care atunci cînd are de-a face cu un individ străin grupului său, îl supune la un examen de înţelepciune, ca să-i vadă forţele intelectuale, ca un adevărat Sfinx popular. Abia după ce Chirică, dracul Oedip, răspunde, el e socotit demn de a lucra alături de stăpînul său, de a fi integrat comunităţii familiale a lui Stan-Ipate.

Vorbeam despre intenţia ludică a scriitorului, care într-adevăr, în cursul povestirii desfăşurate, aşa cum ştim şi cum s-a spus, se joacă într-una, ghiduş, cu cuvintele. Poate identitatea dintre Creangă şi eroii săi, despre care s-a vorbit foarte adesea, se vede în jocul cu vorbele, unde el îşi îngăduie o mulţime de năzdrăvănii. Nică stîrneşte, ca şi Dănilă, uimirea şi hazul prin ciudăţenia acţiunilor lui ; Creangă dă naştere în cursul povestirii la nedumeriri similare, la obstacole neobişnuite de logică, menite a stîrni rîsul puternic.

Aşa încît jocul cu cuvintele e un procedeu general al povestitorului, dar departe de a fi un joc gratuit. Substratul logic al jocului e analog cu acela care a dus la construirea personajului anapoda. E vorba de reunirea atributelor specifice ale înţelepciunii ţărăneşti : prudenţa, rezerva, şiretenia, ghiduşia în produse îmbrăcînd aspectul paradoxului şi părînd ciudate sau ermetice ascultă-

torilor neavizați. Păcală e în stare să săvîrșească acțiuni echivoce, pasibile de interpretări multiple, care unora, străini de mediul țărănesc, ca boierul, tîrgovețul, le par alături cu drumul, anapoda, dar celor familiarizați cu mecanismul gîndirii atît de drepte a săteanului le sînt pildă de tîlcuri adînci. Tot așa și vorbirea în dodii, aparent incoerentă sau nelogică, exprimînd tot gîndirea unui Păcală sau Nastratin, este expresia unui prost-înțelept, în care neinițiații văd simplitate a duhului, iar priceputii, adică cei ce trăiesc alături de el, înțelepciune supremă.

Cînd Creangă a făcut uz din belșug de personajele anapoda, cum am văzut mai înainte, avînd și el în oarecare măsură ceva din acelea, era firesc ca și modul lor de exprimare să fi împrumutat ceva marelui lor exponent. Paradoxul logic exprimat în numeroase variante, sub forma jocurilor de cuvinte, este corolarul paradoxului intelectual cristalizat în persoana prostului-înțelept. De fapt nu e decît un pas mai înainte pe calea ermetismului zicerilor populare, a împingerii la infinit a plurivalenței sensurilor. Jocul de logică exprimat într-un joc de cuvinte, în care prima propoziție este contrazisă de cea imediat următoare, adică paradoxul de tipul celui popular „du-te încolo, vino încoace, lasă-mă și nu-mi da pace" este întîlnit la Creangă : „Fugi de-acolo, vină-ncoace, șezi binișor, nu-mi da pace", zice el în *Harap Alb*. „Tăceți, gura vă meargă că nu-i bună pacea și mi-e dragă gîlceava", spune nora mai mică în *Soacra cu trei nurori*. „Na-ți-o frîntă, că ți-am dres-o" *(Dănilă Prepeleac)*, cu varianta : „Na-ți-o bună, că ți-am frînt-o" *(Amintiri)* sînt paradoxe de mare circulație în vorbirea curentă a poporului.

Același raport reiese și din propozițiile următoare : „Ba Gerilă se întindea de căldură, de-i treceau genunchele de gură" *(Harap Alb)*, care spun voalat că personajul se zgribulise de frig.

Dar pe tipul acesta de joc Creangă construiește și foarte personalul autoportret din *Amintiri*, adevărat tur de forță în realizarea acelui dezechilibru logic, cauză adesea a rîsului celui mai puternic. Pedalînd mai întîi pe registrul duios, sentimental, care caracterizează unul din aspectele stilistice dominante în *Amintiri*, scriitorul spune cu patos : „Și de m-ar fi bătut mama cu toate gardurile și de m-ar fi izgonit de la casă ca pe un străin, tot n-aș fi rămas așa de umilit în fața ei ca atunci cînd m-a luat cu binișorul. Și să nu credeți că nu mi-am ținut cuvîntul..." Și deodată, împotriva tuturor așteptărilor cititorului emoționat de atîta căință copilărească, hîtrul nostru schimbă brusc registrul și, consecvent cu stilul unitar, dar alcătuit din contradicții, al personajului prin-

cipal, ne informează cît a durat ținerea cuvîntului: „de joi pînă mai de-apoi". Apoi continuă alternînd mereu cele două registre: „Și nu că mă laud, căci lauda-i față: prin somn nu ceream de mîncare, dacă mă sculam, nu așteptam să-mi deie alții; și cînd era de făcut treabă, o cam răream de pe-acasă".

Pînă aci e vorba de lăcomia eroului mîncău și despre lenea lui; mai departe ni se spune despre năzbîtiile și poznele lui, despre caracterul lui sucit: „Ș-apoi mai aveam și alte bunuri: cînd mă lua cineva cu răul, puțină treabă făcea cu mine; cînd mă lua cu binișorul, nici atîta; iar cînd mă lăsa de capul meu, făceam cîte-o drăguță de trebușoară ca aceea, de nici Sfînta Nastasia, izbăvitoarea de otravă, nu era în stare a o desface cu tot meșteșugul ei".

Este evidentă creșterea meșteșugului și a posibilităților de analiză și de sinteză în personajul anapoda, de la Harap Alb, unde, vorbind despre sine, năzdrăvanii tovarăși de drum ai eroului se autocaracterizează într-un mod analog din punct de vedere moral, zicînd: „Din mîncare și băutură las' dacă ne-a întrece cineva; numai la treabă nu ne prea punem cu toți nebunii". Finețea descompunerii unui caracter în atîtea nuanțe constitutive, întemeiate pe paradoxe, este de-a dreptul genială.

Jocurile de logică nu se mărginesc însă numai la tipul citat de virtuozitate a negațiilor primilor termeni prin cel de-al doilea. Uneori, a doua propoziție repetă pe prima în termeni aparent deosebiți, care ascund sinonimia, tautologia. Cazurile aci sînt destul de variate și vorbesc despre resursele infinite ale înțelepciunii populare exploatate de Creangă. Odată Ochilă, un hîtru, care nu știe un nume și vrea totuși să arate că-l știe, răspunde la întrebarea cuiva în acest sens cu: „Zi-i pe nume să ți-l spun" *(Harap Alb)*, desigur „zîmbind pe sub mustețe". Altă dată, scriitorul se referă direct la o vorbă populară cu aceeași tehnică:

„— Măi Ioane, dragi ți-s fetele?
— Dragi!
— Dar tu lor?
— Și ele mie!..."

Aici reiese dorința de a eluda o întrebare la care răspunsul n-ar putea fi afirmativ, adică eroul nu s-ar putea făli cu succesele lui sentimentale.

Tot un astfel de procedeu e și cel ascuns în replica: „Dar trăind și nemurind te-oi sluji, eu, măi badeo!" *(Harap Alb)*.

Uneori autorul creează, punînd neîncetat la încercare puterile minții cititorului sau ascultătorului, raporturi de falsă adversitate, ca de pildă în *Prostia omenească*: „Nevasta lui... era cam proastă,

dar și soacră-sa nu era tocmai hîtră" (p. 154), sau în *Amintiri*, în gura lui moș Vasile (care vorbește cu plăcere în tîlcuri și stîlcind cuvintele). „Vorba ceea: nu-i Tanda și-i Manda; nu-i tei-belei, ci-i belei-tei... de curmei".

Tot un astfel de raport stăpînește membrele frazei: „Pîn-acum ț-a fost mai greu, dar de-acum înainte tot așa are să-ți fie" (*Harap Alb*).

Tot asemănătoare cu cazurile citate mi se pare și invitația făcută lui Oșlobanu și redactată de Zaharia, „mare căpitan de poște", care sună astfel: „Mă închin cu sănătate de la golătate, despoieții din urmă. De n-aveți ce mînca acolo, poftim la noi să postim cu toții" (p. 235).

Sînt de asemenea interesante jocurile lui Creangă cu timpul și spațiul. Nedeterminarea strictă a unor adverbe de timp îi îngăduie să le folosească destul de ciudat. Unui personaj negativ, împăratului Roș, i se dorește moartea într-un fel destul de învăluit: „Numai de nu i-ar muri mulți înainte; să trăiască trei zile cu cea de alaltăieri".

În *Amintiri*, eroul povestește despre foarte frecventele lui pozne și despre multe altele ce i s-au întîmplat în viață, „nu așa, într-un an, doi și deodată, ci în mai mulți ani și pe rînd ca la moară". E limpede aci încercarea autorului de a realiza în partea a doua a propoziției o sinonimie a succesiunii rapide a faptelor pe care o sugerează partea întîi, dînd însă impresia unei încetiniri a ritmului.

Tot despre sine, despre sărăcia pe care a îndurat-o în viața lui, vorbește Creangă discret, luîndu-se în derizie, în finalul celebrului portret în dodii ce încheie partea a doua a *Amintirilor*. Începe cu cunoscuta smerenie fățarnică: „Ia, am fost și eu, în lumea asta, un boț cu ochi, o bucată de humă însuflețită din Humulești..." și adaugă de îndată un proverb generalizat: „care nici frumos pînă la douăzeci de ani, nici cuminte pînă la treizeci și nici bogat pînă la patruzeci nu m-am făcut." Apoi, rapid, trece din nou pe registrul subiectiv și, în același ton jocular, se referă la sărăcia lui, ridicînd pe negîndite alt obstacol logic în fața cititorului: „Dar și sărac ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de cînd sînt niciodată n-am fost".

E de observat acrobația temporală realizată pe termenii „de cînd sînt" și „niciodată" care se anihilează în mod hilar.

Și cu spațiul încearcă Creangă să se joace o dată, la începutul părții a patra a *Amintirilor*. Aci el își spune amărăciunea de care a fost cuprins la auzul veștii că trebuie, după dorința nestrămutată

a mamei, să plece la Iași, la seminar la Socola. Motivele amărăciunii par a fi destul de temeinice: flăcăiandrul își iubea mult locul de baștină și pînă acum nu fusese dus prea departe de el. Folticenii, unde învățase pînă acum, erau foarte aproape de Neamț și, seara, Nică se putea repezi la clacă în Humulești, întorcîndu-se dimineața înapoi. Și în tot fragmentul, Creangă vorbește despre distanțe: „De la Neamț la Folticeni și de la Folticeni la Neamț era pentru noi atunci o palmă de loc. Dar acum se schimbă vorba: o cale scurtă de două poște, de la Folticeni la Neamț, nu se potrivește c-o întindere de șase poște lungi și obositoare de la Iași pînă la Neamț". Și deodată, în fața cititorului amețit de atîtea distanțe, apare iar o cursă logică întinsă de povestitorul hîtru: „Căci nu vă pară șagă: de la Neamț pînă la Iași e cîtu-i de la Iași pînă la Neamț, nici mai mult nici mai puțin".

Asemănător e efectul produs de o zicere truistică: „Una-i una și două-s mai multe" *(Harap Alb)*.

O dată întîlnim o poticnire logică de tip pleonastic. Împăratul Roș, răspunzînd lui Harap Alb, care-și exprima temerile în legătură cu întîrzierea la curtea lui, îi spune: „Stăpînu-tău ca stăpînu-tău; ce ț-a face el, asta-i deosebit de bașca". Construcția ar fi asemănătoare cu „colac peste pupăză" poate.

Altă dată se răstoarnă termenii unei zicale. Cînd trece Setilă pe lîngă bălți și iazuri, le seacă pe toate de se zbat peștii pe uscat și țipă „șerpele în gura broaștei". „Ca din gură de șarpe" devine „ca din gură de broască", foarte hazliu lucru, deoarece e cu neputință.

Toate acestea sînt jocuri de logică ce se cuvin a nu fi trecute cu vederea în problematica generală a stilului lui Creangă, a structurii operei marelui satiric, fiind dezvăluitoare de sensuri ale mentalității scriitorului și grupului pe care-l reprezintă și sugerînd datele unei estetici specifice. Hîtru și șăguitor, povestitorul își împănează povestirea cu elemente menite fie să trezească din nou atenția unui auditor obosit de un pasaj prea lung, fără agremente deosebite, fie să delecteze prin îndemînare pe cei cărora li se adresează, fie să încerce forțele înțelepciunii lor. Uneori poate, cum am văzut, cursele acelea sînt mijloace de uluire a străinilor care iau prima oară contact cu înțelepciunea populară.

Creangă însă, stăpînit de același duh ghiduș, se joacă nu numai cu logica structurilor umane, dînd personajele în dodii, anapoda, răstoarnă nu numai structurile sintactice și uluiește logica generală a raporturilor verbale dintre oameni, ci merge mai departe, consecvent cu stilul său comic, satiric, și se joacă, plin de iscu-

sință și inventivitate, cu cuvintele în sine. În fond, și binecunoscutele enumerări ale uneltelor dintr-un atelier, ale mărfurilor dintr-o dugheană, ale acareturilor unei gospodării etc. etc. sînt tot niște demonstrații de cunoștințe, dar fără efect hilar.

Sînt însă în opera lui Creangă și unele enumerări hilare, acumulări de determinante referitoare la cele mai ciudate personaje comice, la năzdrăvanii din *Harap Alb*. Setilă e „prăpădenia apelor, vestitul Setilă, fiul secetei, născut în zodia raților și împodobit cu darul suptului". Ochilă e „frate cu Orbilă, văr primare cu Chiorilă, nepot de soră lui Pîndilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă, ori din tîrg de la Să-l-cați, megieș cu Căutați și de urmă să nu-i dați". Tot Ochilă se bucură de o comparație întemeiată pe calambururi: „Parcă-i un boț chilimboț boțit, în frunte cu un ochiu, numai să nu fie de deochiu!" Iar Păsări-Lăți-Lungilă e „fiul săgetătorului și nepotul arcașului, brîul pămîntului și scara cerului, ciuma zburătoarelor și spaima oamenilor".

Desigur, aceste năstrușnice prezentări sînt făcute unor personaje năstrușnice, și exagerarea, sinonimia, calamburul se înșiră în serie, virtuozitatea naratorului constînd aci într-o cît mai bogată revărsare de determinări. Exagerarea conștientă, procedeul prin excelență al satirei, dă naștere la serii de subprocedee. Astfel, efectul comic e produs și de sintagme mai scurte, în sînul cărora contrastele operează brusc și foarte puternic, prin *asocierile de cuvinte nepotrivite*. Tipurile acestea de asocieri sînt destul de numeroase și de variate, ele evoluînd de la forme generale și foarte uzitate în vorbirea populară, pînă la unele cu totul particulare marelui scriitor. Din prima categorie s-ar putea menționa: „scăpărau măselele", „pălălăiau pletele", „asudau podelele", „năcăjindu-mă cu niște costițe de porc afumate", sau, după prăpădul săvîrșit la biata gazdă: „Noi rîioșii din Broșteni, care făcusem atîta bucurie la casa Irinucăi".

Diminutivarea este iar un procedeu de astfel de asocieri. Cînd e pozna mai grozavă, cînd e isprava mai neauzită, atunci intervine în comentariul povestitorului cuvîntul cel mai nepotrivit, cel mai neașteptat pentru calificarea faptei. După ce Nică, urmărit de mătușa Mărioara, dă la pămînt atîtea prăjini de cînepă, zice povestitorul: „Și după ce facem noi trebușoara asta, mătușa... cade jos". La fel caracterizează, în general, năzbîtiile sale în finalul părții a doua din *Amintiri*, cînd făcea, „cîte-o drăguță de trebușoară ca aceea" de n-o puteau dezlega nici sfinții. Nică Oșlobanu, ca să poată fura atîtea merțe de fasole de la crîșmărița din Folticeni, își desuflecase turetcile de la cizme „anume pentru trebu-

șoara asta". Iar bătaia de pomină între Pavel și Mogorogea este etichetată drept „clăcușoară". Sigur că între dimensiunile faptului relatat și calificarea lui e o contradicție mare, cu implicații comice irezistibile.

Tot așa se întîmplă și înlăuntrul unei binecuvîntări rostite asupra mesei de ospăț de lăsatul-secului, de către popa Buligă cel buclucaș, care rostind formula sacramentală: „Bine-cuvintează, Doamne, mîncarea și băutura robilor tăi", transformă *băutura* în *băuturică*, făcîndu-ne să pricepem care au fost cantitățile de vin înghițite de catiheți și la acest chiolhan.

De asemenea lucruri sau persoane urîte ori rele sînt desemnate cu intenție prin contrariile calităților lor negative, diminutivate. Ochilă, unul din personajele supranaturale din *Harap Alb*, e desigur o apariție fără farmece deosebite: el e un soi de ciclop, „o schimonositură de om", cum zice Creangă. Mirîndu-se de urîțenia lui, Harap Alb spune: „...numai pe sine nu se vede cît e de frumușel". Gerilă are buze enorme, una scăpată peste scăfîrlie, cealaltă îi atîrnă peste pîntec; iar povestitorul le numește „buzișoarele sale cele iscusite". După ce a răcit casa de aramă, Gerilă face o demonstrație de tremurat în fața împăratului, care într-adevăr s-a îngrozit „cînd l-a văzut făcînd așa de frumușel".

Ivan Turbincă are motive să știe cîte ceva despre răutatea Tălbii Iadului și a Morții. De aceea le spune: „Tu și cu Talpa Iadului sînteți potrivită pereche. Îmi vine să vă rup cu dinții de bunișoare ce sînteți".

N-ar fi exclus ca acest procedeu să fi fost însușit și folosit de Creangă după lectura povestirii lui C. Negruzzi *Toderică*, atît de asemănătoare cu *Ivan Turbincă* și în care epitetul *bunișoară* este atribuit Morții.[1] S-ar putea ca tot din aceeași sorginte[2] să fi venit și asocierea determinantului *cinstit* cu cele mai nepotrivite lucruri, ca de pildă *holera* sau *crîșma*. Atributul acesta conferitor de respectabilitate face din holeră o persoană venerabilă și din cîrciumă un locaș întrutotul onorabil. La fel de comică e alăturarea „o drăguță de raclă". De aci pînă la a acorda crîșmei chiar un caracter aproape sacru prin epitetul *binecuvîntată* sau a reuni epitetul de *leneș* cu *slăvit* și *poștele* cu *lucru sfînt* nu e decît un pas, pe care Creangă-l face ca de obicei, cu mutră spășită și închizînd viclean dintr-un ochi. De fapt e pasul de la asocierea inofensivă de cuvinte nepotrivite, la *deformarea*, în scopuri sati-

---

[1] „Te știu că ești bunișoară..." (C. Negruzzi, *Opere alese*, vol. I, p. 108).
[2] „Cinstite Saraoțchi! zise Tudorică" (idem, p. 104).

rice, a *stilului general al profesiei clericale*. Acesta este unul din procedeele cele mai caracteristice, mai personale și mai deosebite ale stilului lui Creangă, fostul diacon, căruia limbajul folosit atîția ani îi rămăsese foarte familiar. Introducerea expresiilor caracteristice legate de cult ar putea fi pusă pe seama obișnuitei profesii exercitate vreme îndelungată. Dar o mai atentă observație a contextului duce la alte concluzii. Referirile la păcat, la pocăință, la mîntuirea sufletului și la dobîndirea raiului sînt făcute în legătură cu personajele și împrejurările cele mai curioase. Capra în dialogul cu lupul vorbește despre căutarea de suflet și despre ducerea iezilor la Domnul, pentru care face pomană și praznic, iar lupul vorbește de preferința lui Dumnezeu pentru suflete tinere.

Într-un comentariu despre crăparea ochiului lui Dănilă Prepeleac, povestitorul spune: „Săracul Prepeleac! Se vede că i-a fost scris tot el să răsplătească și păcatele iepei frăține-său, ale caprei, ale gînsacului logodit și ale boilor uciși în pădure. Pesemne blăstămul gîștelor văduvite l-au ajuns sărmanul!" Dihania de Gerilă nădăjduiește să se încălzească „bînd sîngele Domnului", iar cearta din casa de aramă se sfîrșește cu anatema aruncată de toți ceilalți asupra lui Gerilă: „Al dracului să fii cu tot neamul tău, în vecii vecilor, amin!" În urma afuriseniei, acesta se vede silit să conceadă și pronunță o închinare către prietenii săi care se sfîrșește cu „tot prieteni să fim, căci cu vrajbă și urgie raiul n-o să-l dobîndim".

Dacă în povești animalele aveau păcate sau se îngrijeau de mîntuirea sufletului, în *Amintiri* unele viețăți suferă martiriul din pricina poznelor eroului; e vorba de „durerile cuvioaselor muște și ale cuvioșilor bondari, *care din pricina noastră au pătimit*". Popa Duhu, exasperat de lăcomia lui Nică Oșlobanu, îi promite să-l facă preot „cînd s-or pusnici toți *bivolii din Mănăstirea Neamțului*". Iar Zaharia Gîtlan, vorbind despre „*nevinovații purcei*" (și epitetul se referă desigur la curăția sufletului lor), care au dispărut fără urmă, îl sfătuiește pe Ion Mogorogea să le cînte: „Cei fără prihană, aliluia!" Această atribuire de preocupări de viață creștină animalelor amintește de unele scrieri alegorice și satirice din evul mediu și Renaștere (ca de pildă în *Roman de Renart*, și în *fabliaux*-uri) [1], și intenția ei satirică e destul de evidentă, iar efectul burlesc e foarte reușit.

Dar nu numai animalelor le sînt presupuse aceste preocupări, ci și eroilor celor mai poznași, celor mai facețioși, care au mereu

[1] Povestiri comice, fabule sau poeme morale și satirice, gen foarte popular în Franța (fr.).

pe buze (ca și povestitorul) formulele consacrate ale cultului creștin, chiar în cele mai contrazicătoare situații sau atitudini. Nică se află în greul moment al procitaniei și așteaptă salvarea prin venirea altui școlar de afară: „Și mă uitam pe furiș la ușa mîntuirii... și-mi crăpa măseaua-n gură cînd vedeam că nu mai vine, să mă scutesc de călăria lui Balan și de blagoslovenia lui Niculai, făcătorul de vînătăi". În loc de „făcătorul de minuni", așa cum i se spune în biserică, ierarhul Nicolae devine „făcătorul de vînătăi" în gura profanului Creangă.

Scăldatul lui Nică și al prietenilor săi e asimilat, din pricina tehnicii specifice, cu botezul, și formulele sacramentale sînt pronunțate cu mult haz, ca de asemeni cele ale prohodului mortului în împrejurările îngropării în nisip după scăldat. (Vezi *Amintiri*, partea a doua, p. 214).

Mîngîiere este iarăși un termen frecvent întîlnit în limbajul cărților bisericești, de la expresia „Sfîntul Duh, mîngîietorul". La Creangă, folosirea cuvîntului se face în împrejurările cele mai variate. De pildă, *mîngîietorul* catiheților e moș Bodrîngă; Nică nu voia să lase „copila popii *nemîngîiată*" — sensul echivoc al cuvîntului este evident ca și în propoziția „la Folticenii vechi era ceva *mîngîiere* pentru mine" și în „mare *mîngîiere* pentru un băiet străin în ziua de lăsatul-secului". Semnificația acestei folosiri a termenului liturgic în împrejurările cele mai profane cu putință se integrează în aceeași mare viziune satirică a scriitorului asupra lumii sale și mai ales slujește la punerea în valoare a satirei anticlericale. Dacă folosirea de către copii în jocurile lor a formulelor rituale provoacă oarecum rîsul, ca și automatismele verbale ale tagmei (*amin, necredincioșilor*, sau *robul lui Dumnezeu*, de pildă), introducerea vorbirii în termeni sacramentali despre persoane aparținînd cinului preoțesc sau călugăresc și ele înseși exprimîndu-se într-un fel aparent foarte duhovnicesc, deși ducînd în realitate o viață foarte desfrînată, este menită să provoace un comic foarte puternic. Catiheții, seminariștii, viitori preoți, cum am mai spus, se țin de aventuri amoroase, ca Nică, de pildă. Dar preoții, călugării și călugărițele, închinați prin alegere unei vieți care ar trebui să fie sfîntă, sînt cei care încalcă și etica cinului lor și etica populară, prin fățărnicie. Popa Buligă cel buclucaș nu se face vinovat de acest păcat mortal, pentru popor, al fățărniciei, decît cînd nu mai poate răzbi la chiolhanul nebunilor, și atunci pretextează spăsit, în același stil: „Mă așteaptă niște fii de duhovnicie, dragii mei", ca și cînd, beat cum se afla, ar mai fi putut asculta pe cel ce se mărturisea și i-ar mai fi putut

da absolvirea. De altfel, una din cele mai puternice determinări date de Creangă personajelor sale este aceea legată de popa Buligă, care umblă „tămîiet și aghezmuit gata des-dimineață". Folosirea celor doi termeni de ritual pentru indicarea stării de ebrietate este de o forță comică rară și se apropie de o determinare similară făcută de marele satiric al literaturii franceze, el însuși preot, Rabelais. [1]

De altfel, toată satira anti-clericală, atît de corosiv făcută de Creangă, este prin mijloacele ei stilistice, foarte înrudită cu aceea a umanistului francez. De pildă, convorbirea îngrozitor de echivocă a maicilor din *Moș Nichifor Coțcariul* cu protopopul naiv se duce la adăpostul „smereniei". Tot sub semnul „evlaviei" se desfășoară și întreaga scenă din ultima parte a *Amintirilor*, care vorbește destul de acoperit despre viața de huzur a călugărilor din mănăstirile din ținutul lui Creangă. Amărît de a se vedea într-una împins spre școala seminarială, pentru care nu simțea nici un fel de vocație, Nică se gîndește o clipă să apuce drumul călugăriei, care e ușoară, bănoasă și deschisă tuturor plăcerilor trupului. Și se vede în ipostaza de călugăr : „Ș-apoi atunci... pune-ți, cuvioase Ilarie, plosca cu rachiu la șold, icrișoare moi cît se poate de multe și altceva de gustare în buzunările dulamei, pistoalele-n brîu, pe sub rasă, comanacul pe-o ureche și cu sabia duhului [2] în mînă și pletele în vînt, ia-o la papuc, peste *Piciorul rău* spre *Cărarea afurisită* dintre Secu și Agapia din deal, unde toată vara se aude cîntînd cu glas îngeresc :

Ici în vale la pîrău,
Mielușa lui Dumnezeu !

Iar cîte-un glas gros răspunde :

Hop și eu de la Durău,
Berbecul lui Dumnezeu !...

Căci, fără să vreau, aflasem și eu, păcătosul, cîte ceva din tainele călugărești, umblînd vara cu băieții după... bureți prin părțile acele, de unde prinsesem și gust de călugărie... Știi, ca omul cuprins de evlavie".

Tot fragmentul, împănat de expresii ale profesiei clericale *(cuvioase Ilarie, sabia Duhului, glas îngeresc, mielușa lui Dumnezeu),*

[1] „Bien antidoté l'estomac de condignac de four et eau bénite de cave" (p. 151) ; „Stomacul bine întărit cu anafură de cuptor și cu agheasmă, de pivniță".
[2] Expresia aparține apostolului Pavel.

dezvăluie tocmai caracterul profan al vieții călugărești, și mai ales finalul, cu comentariul umil și spăsit al candidatului la această viață care, cu o mare candoare aparentă, sugerează burlesc și plastic amorurile ilicite ale călugărilor, „berbecii lui Dumnezeu". Iar călugărițele sînt „căprioare cu sprîncene". Sau într-altă parte, pustnicul Chiriac din Sfînta Agură la schitul Vovidenia, care caută să-și „mai ușureze din cele păcate", își cănește părul și barba cu cireșe negre. Același context de viață monahală, cu lexicul specific, face să reiasă duplicitatea fețelor călugărești prin nepotrivirea între vorbele lor, rezultat al unei deprinderi formale, al unui exercițiu zilnic, dar exterior, și acțiunile lor legate de o viață foarte subliniat trupească și de plăceri! Desigur, acesta este motivul pentru care în ochii lui Creangă călugării nu sînt altceva decît „o adunătură de *zamparagii duglişi,* din toată lumea, cuibăriți prin mănăstire", deci paraziți ai comunității sociale pe care n-o slujeau în nici un fel. Iar preoții, cum am mai văzut, erau văzuți în lumina utilității lor sociale. Cei care îndeplineau condițiile unor bune mădulare ale societății din care făceau parte treceau examenul și intrau în categoria personajelor exemplare, ca popa Humulescu și popa Duhu. Iar cei care călcau, prin viciile lor, pe urma călugărilor ajungeau în tagma Oșlobenilor, a Buligilor și a celorlalți, înfățișați în chipuri și gesturi grotești.

Spuneam mai sus că un mare efect comic scoate Creangă din aplicarea modului de viață creștin la animale, apropiindu-se prin aceasta de o serie de opere ale evului mediu, opere de origină populară. Dar, în general, folosirea comparației cu viețăți din întreg regnul animal se întîlnește atît în povestiri, cît și în *Amintiri.* Prezența animalelor e îndreptățită, desigur, de structura de fabulă sau de apolog a unora din povești, și chiar basmele abundă în capre, iezi, lupi, cocoși, urși, cerbi, ciocîrlani șchiopi etc.

Scriitorul realist a fost un excelent observator al gesturilor caracteristice executate de diferite viețăți, și pictura de calitate a acestora, în cîteva împrejurări menționate și de Boutière (cu iezii, capra, cerbul, purcelul etc.), ne îngăduie să urmărim și pe alte linii utilizarea motivului cu animalele. Desigur, *păcatele iepei,* ale caprei, ale gînsacului logodit și ale boilor, *blestemul gîștelor văduvite, nevinovații purcei,* cărora li se cîntă „cei fără prihană, aleluia", *iapa dusă să-și ieie iertăciune de la boi și ziua bună de la cai, cuvioasele muște și cuvioșii bondari,* la care se adaugă virtualii *pustnici bivoli și berbecul lui Dumnezeu,* de care am pomenit mai sus, alcătuiesc un mic bestiar creștin, cu o accentuată nuanță grotescă, mai ales în cei din urmă termeni.

Jocul de cuvinte pe nume de animale se întîlnește în „nepurcele" și „Dumnezeu să-l iepure". Seria e încheiată de imaginea animalului fabulos în care Creangă concentrează toate viciile clericilor pe care i-a satirizat într-una: „Vorba ceea: picioare de cal, gură de lup, obraz de scoarță și pîntece de iapă se cer unui popă și nu-i mai trebuie altă ceva!"

Raportarea la animale a viciilor umane intensifică desigur hazul, cu atît mai mult cu cît vietățile în cauză sînt mai grotești, și adesea comparațiile lui Creangă sînt întemeiate, cele mai reușite, pe observația realistă a grotescului gesturilor și acțiunilor lor, ca în faimoasa comparație *ca tăunul cu paiul în*... Spînului îi merge gura „ca pupăza"; Păsări-Lăți-Lungilă ospătează „cu lăcomie ca un vultan hămisit"; Gerilă clănțănește din măsele „ca un cocostîrc din cei bătrîncioși". Cu o comparație care i-ar fi făcut probabil plăcere lui Henri Bergson, Creangă spune despre un personaj feminin negativ, fata babei din *Fata babei și fata moșneagului*, că se alința „cum s-alinta cioara-n laț", făcînd-o de îndată urîtă, țeapănă, grotescă. Tot ea era împopoțonată și netezită pe cap, „de parc-o linsese viței".

Totuși, chiar în comparații, animalele sînt mult mai sugestive atunci cînd sînt însoțite cu aceleași hilare și ciufrosite fețe bisericești, de preoți sau catiheți. Nu întîmplător mătăhălosul Oșlobanu e de două ori comparat cu taurul; o dată la mînie, cînd își „azvîrle țărînă după cap *ca buhaiul*", și altă dată cînd, supus canonului poștelor, sare din somn „răcnind *ca un taur*". Adevărat că la prima vedere poate părea că e vorba de o consacrată expresie ca „flămînzi ca niște lupi", sau „ca o găină plouată", cu efectul tocit în care comparația aproape nu se mai simte. E de semnalat că aceeași comparație în altă împrejurare nu are aceeași valoare (p. 100). Dar animalul se potrivește grozav personajului, cum se potrivește și o altă comparație catiheților, luați în totalitatea lor, în portretul colectiv de care am vorbit într-altă parte. Cîntînd cu ifos, și probabil fals, ei „răgușeau *ca măgarii*".

Și aici stă iar una din dificultățile lecturii acestei opere fără seamăn. Citești treizeci de comparații banale folosite de scriitor și deodată scînteie una, plină de duh, care poate îi aparține, poate e luată și ea din folclor sau din vorbirea curentă, dar e pusă altfel și într-alt context. Sigur că intenția superioară, unitară, viziunea

satirică a scriitorului, nu trebuie să ne scape, ea reunind toate elementele aparent disparate ale unei noi jovialităţi revărsate.[1]

Nu numai comparaţiile cu animale, dar şi celelalte de obicei legate tot de personajele satirizate sînt pline de haz şi impresionante prin calitatea lor realistă, de observaţie atentă a celor mai diverse aspecte ale vieţii. Gura babei umbla „cum umblă meliţa", Trăsnea răspundea „iute şi mormăit, cum cer calicii la pod", catiheţii dondăneau „ca nebunii", de „parcă erau cuprinşi de pedepsie", şi aşa mai departe.

La fel şi ceilalţi determinanţi, fie că e vorba de o caracterizare printr-un epitet, o zicală sau o expresie idiomatică. Trăsnea cel prost se bucură de cea mai întinsă varietate de determinări, prostia fiind unul din obiectele de predilecţie asupra căruia se exercită satira populară. De la „zărghitul de Trăsnea" la „Trăsnea... mai chilos şi mai tare de cap", la „Trăsnea... înaintat în vîrstă, bucher de frunte şi tîmp în felul său" şi pînă la „melianul şi haraminul de Trăsnea", Creangă găseşte de fiecare dată altă nouă nuanţă comică, întărită prin modul specific de a spune al scriitorului. „Tîmp în felul său" e o delicioasă încercare de individualizare a prostiei lui Trăsnea, iar „melianul şi haraminul", rare şi expresive, indică „teribilismul" personajului, integrîndu-l în cortegiul grotesc al *Amintirilor.*

Mogorogea, alt catihet, e „nătîng şi zgîrcit", popa Oşlobanu era „om hursuz şi pîclişit"; „al dracului venetic şi ceapcîn de popă", îi zic şcolarii veseli, sau „boaita cea îndrăcită". După caracterizările atît de multe la număr se simte şi aci valoarea negativă a personajului rău şi avar. Fiului său, aparţinînd aceleiaşi familii spirituale, popa Duhu îi adresează apelativul pitoresc şi sugestiv : „moglanule de Oşlobene".

Dintre celelalte personaje puţin iubite de erou, se mai bucură

[1] E interesant că şi la Rabelais comparaţiile cu animale, foarte numeroase, au aceeaşi valoare comică, intensificînd intenţia satirică, punînd-o în valoare. Oşlobanu răcneşte ca un taur, Gargantua „începe să plîngă ca o vacă". Măgarul, ca termen grotesc de comparaţie, revine parcă cel mai des la Rabelais : „nu vom înceta să ragem ca un măgar fără samar" ; „gemea ca un măgar pe care-l strîng prea tare în chingi" ; sau ruda sa apropiată, catîrul : „învaţă mai puţin decît catîrca mea".
Am putea menţiona, ca o curiozitate a particularităţilor stilului satiric, şi o altă apropiere de imagini într-o comparaţie : „ca tăunul cu paiul în c...", din Ivan **Turbincă,** atît de discutată de junimişti, seamănă ca situaţie grotescă cu una din Rabelais : „cum vezi vreun măgar că are în c... vreo streche sau muscă ce-l pişcă". Sau „ca broasca plină de păr" (**Amintiri, II**) are un echivalent exact în „ca o broască de pene". Viţeii şi porcii sînt, după măgari, animale preferate pentru comparaţiile groteşti de către Rabelais.

de o determinare negativă Nic-a lui Costache „cel răgușit, balcîz și răutăcios", și moș Vasile, „un cărpănos și-un pui de zgîrie-brînză". Aci, pe lîngă cuvîntul cu sonorități rare și hazlii, intervine și folosirea expresiei idiomatice înlăuntrul determinantului, ca și în cazul bărbatului frumoasei crîșmărițe din Fălticeni, „un văduvoi bătrîn ș-un lă-mă mamă". E izbitoare de fiece dată, cînd citești aceste determinări, legătura indisolubilă dintre intenția afectivă a scriitorului și expresia ei sonoră, fonetică. Și sufixul *oi* și repetarea lui *ă* în ultimul exemplu dau măsura antipatiei eroului față de personaj, în vreme ce alt determinant, exact cu aceeași structură gramaticală, vorbește prin alegerea cuvintelor de cu totul altă atitudine afectivă. Chiriac a lui Goian, amic al lui Nică și tovarăș de năzdrăvănii, e numit, cu oarecare ascunsă admirație pentru „calitățile" lui, „un lainic și un pierde-vară". „Ca și mine", completează relatarea martorul în ipostaza ștrengărească.

Intrînd în categoria celor pe care-i place Nică, se numără și „popa Buligă cel buclucaș", Gîtlan, „bun mehenghiu", „pepelea de moș Bodrîngă" și, desigur, Nică însuși, definit în variate feluri de cei care vorbesc despre el. „Ștropșitul de Ion" conține părerea Smarandei despre fiul său, „o tigoare de băiet, cobăit și leneș", pe aceea a tatălui șugubăț. Strălucită este prin intenția satirică autocaracterizarea : „eu, cel mai bun de hîrjoană și slăvit de leneș", care stabilește prin două superlative absoluta calitate hîtră a eroului.

Mai sînt cîteva determinări hazlii, referitoare la bătrînii dascăli Iordache, „fîrnîitul de la strana mare", și Simion, „postoronca de dascălul Simion". Iar călugării, ceata de „zamparagii duglișî", ni se par fără pereche caracterizați, printr-un comic fonetic care întregește aceeași mereu prezentă intenție satirică.

Dar întregul stil satiric al lui Creangă, echivoc și aluziv pe deasupra, e completat și prin alura foarte hîtră a povestirii în chiar lexicul ei, care apare colorat în nenumărate nuanțe pestrițe, provocînd un haz tot mai puternic. Jean-Paul Richter, în *Poetica*[1] sa, vorbind despre caracterul sensibil al comicului, se referea la particularitățile stilistice ale acestuia ; printre altele, și la alegerea unor verbe active în prezentarea proprie sau figurată a obiectelor, la indicarea cantităților exacte de bani, număr, mărime, acolo unde nu te-ai aștepta decît la o expresie vagă. El explica de ce în limba engleză comicul e mult favorizat de mono-

---

[1] Jean-Paul Richter, **Poétique ou Introduction à l'esthétique**, vol. I, trad. Al. Büchner — L. Dumat, 1862, p. 323 și urm.

silabismul limbii şi dădea exemple de asonanţe specifice în stilul comic al lui Lawrence Sterne, asonanţe produse de verva comică.[1] Tot în aceeaşi categorie a elementelor comicului, Richter introducea şi enumerarea de nume proprii şi tehnice şi parafraza umoristică. Bineînţeles, toate exemplele sale erau luate din Rabelais, Fishart, Sterne şi alţii din aceeaşi categorie.

Fireşte, privirea aruncată de autorul romantic german asupra acestor particularităţi ale stilului comic era profund idealistă şi lucrurile spuse de el, deşi foarte exacte şi pertinente în detaliu, rămîneau parcă o pură chestiune de formă. El nu integra, aşa cum se cuvine să facem într-o viziune ştiinţifică asupra lucrurilor, particularităţile stilistice în universul scriitorului, determinat de concepţia sa generală asupra lumii, de modul specific al construirii imaginii artistice. Stilul satiric al lui Creangă, ca şi acela al lui Rabelais, Fischart, Sterne, alcătuit din toate procedeele caracteristice, se întregeşte şi prin comicul fonetic, care întăreşte şi sonor exagerarea conştientă, modalitatea fundamentală de expresie a stilului satiric.

Nu s-a insistat suficient asupra intenţiei satirice în selectarea materialului lexical la Creangă. S-a vorbit mereu de aerul oarecum regionalist, dialectal al lexicului lui Creangă; cuvintele rare, cu rezonanţe ciudate, au fost discutate în toate felurile, raportate la toate dicţionarele. Glosarele, mai bune sau mai rele, adăugate ediţiilor din opera scriitorului moldovean, dădeau explicaţiile cuvintelor, dar nu le făcea înţelese în context; se străduiau să găsească sensuri încurcate chiar acolo unde Creangă însuşi se pare să le fi trecut cu vederea, folosind cuvîntul nu de dragul lui, ci din pricina maximei lui valori funcţionale. Cuvîntul îi trebuia mai ales în legătură cu anumite personaje şi cu anumite împrejurări, pe care urma să le îngroaşe, cărora era necesar să le sporească *vîna* comică. Aşa se explică de ce stilul satiric al lui Creangă apare în toată desfăşurarea lui în *Amintiri* şi mai ales în legătură cu personajele satirizate, cu catiheţii, cu popii şi mai ales cu Nică „cel mai bun de hîrjoană şi slăvit de leneş".

Nu e mai puţin adevărat că aci poate îi vorba şi de o maturizare treptată a stilului scriitorului, fiindcă primele povestiri sînt destul de sărace sub raport lexical, sau, mai bine zis, destul de puţin îndrăzneţe (şi *Soacra cu trei nurori*, şi *Capra cu trei iezi*, şi

[1] De pildă, în **Tristram Shandy**, autorul spune că vizitiului francez îi lipseşte întotdeauna la trăsură „à tag, a rag, a jag, a strap" („un petec, o cîrpă, un ascuţiş şi o curea"); într-altă parte vorbeşte de „all the frusts, crusts and rusts of antiquity" („cojile, resturile şi ruginile vechimii").

Punguța cu doi bani). Marile îndrăzneli încep să apară în poveștile cu draci și în *Harap Alb* și culminează cu *Amintirile*.

Facultatea de a selecta cuvîntul în funcție de necesitatea îngroșării trăsăturilor unui personaj și ale unei situații și de maximele lui valențe comice fonetice ni se pare genială la Creangă. Și de aceea nu pot îndura alăturarea lui de un Ispirescu sau de alt povestitor popular oarecare. Avem în cercetarea lexicului lui Creangă dovada acelui gust superior și a acelui meșteșug care face pe marele artist, pe inimitabilul făurar al artei cuvîntului. Aci se simte închegîndu-se la scriitor viziunea mare, unitară ; aci, în calitatea cimentului cu care s-a ridicat edificiul, vezi conștiința superioară care a prezidat la această ridicare. De aceea ne înscriem în fals împotriva acelor cercetători români și străini care au ignorat marele meșteșug al lui Creangă, făcîndu-l instrumentul unui impuls irațional creator, deci orb și fără participare conștientă. Lipsit de cultură a fost într-adevăr Creangă (de cultura literară, desigur, căci pe cea folclorică o stăpînea fără egal), dar meșteșug și conștiință artistică a avut cu nemiluita. Esențial nu e faptul că a avut la dispoziție un uriaș material folcloric, pe care orice povestitor popular, orice folclorist îl are ; ci acela că a selectat genial, cu gestul sigur al creatorului înzestrat cu viziune personală și cu știința deplină a meșteșugului său scriitoricesc.

Comicul fonetic mi se pare unul din capitolele cele mai expresive cuprinse în marele cadru satiric al artei lui Creangă și completînd mai ales latura grotescă a personajelor luate în derîdere. N-o să facem aci inventarul speciilor de cuvinte folosite de scriitor, dar o să alegem cîteva mostre dintre cele mai frapante.

Mai întîi ne oprim asupra asocierilor de cuvinte în sintagme cu o extraordinară alură de noutate și cu un mare efect comic fonetic. Cum spuneam, în primele povestiri, efectele acestea sînt mai rare. Dintr-o pereche de epitete, doar unul sună mai neobișnuit : „ticălosul și mangositul", spune capra despre lup ; „pofticios și hapsîn" e moșul. Deosebit arată parcă purcelul „mai ogîrjit, mai răpănos și mai răpciugos", iar bărbații sînt uneori „mai ticăiți și mai chitcăiți" decît cea mai bicisnică femeie. Această ultimă alăturare, în care al doilea termen anagramează pe primul, e de tot hazul, producînd fonetic un fel de cotcodăceală grăitoare pentru bărbații slabi de virtute. „Mangosiților și ferfeșiților", li se adresează Gerilă oamenilor săi, în cunoscuta ceartă din casa de aramă. Aci Creangă intră în registrul său specific de împerecheri fonetice, sugerînd grotescul personajelor, registru care atinge culmea virtuozității în *Amintiri*. „Venetic și ceapcîn" ; „me-

lianul și haraminul", „nătîng și zgîrcit", „balcîză și lălîie", „cobăit și leneș", „moglanule de Oșlobane", „chiolhănosul și ticăitul" sînt cîteva din determinantele citate, excelente fixări de atribute, perfect potrivite și sonor pe măsura personajelor. Adăugînd „coșcogeme coblizan", aplicat lui Nică de mamă-sa Smaranda, observăm o oarecare simetrie fonetică obținută prin sprijinirea în cele două cuvinte pe sonorități analoge de litere sau silabe. La fel în „moglanule de Oșlobene" insistența asupra lui *o*, în „nătîng și zgîrcit", asupra lui *î*, ca și în cazul „balcîză și lălîie". În „popa Buligă cel buclucaș" intră o silabă, iar în „ticăiți și chitcăiți" mai multe silabe. Tot astfel e construită fonetic și sintagma „babalîci puhavi și oftigoși", referitoare la absolvenții istoviți de învățătură ai seminarului de la Socola, ca și „zamparagii duglișî", excepționala determinare a călugărilor satirizați de Creangă, sau „a mîrnîi ugilit", în împrejurarea scăldatului. Nuanța de noutate și expresivitate sonoră a acestor sintagme este deosebit de puternică.

Este semnificativ faptul că în foarte multe cuvinte sau în sintagme caracteristice domină sunetele *a*, *o* și *î*, sugerînd o varietate întreagă de stări. Personajele hître mai ales îndeplinesc acțiuni care le exprimă foarte potrivit. Ivan umblă „bădădăind ca un nebun"; cînd intră în raclă ca să-și rîdă de moarte, lasă capul „bălălău într-o parte". Tot el umblă pe drum „mătăhăind" în toate părțile.

Nu se poate face în nici un fel abstracție aci de valorile onomatopeice ale cuvintelor și de pedalarea pe efectul sonor grotesc și sugestiv al lui *ă*. Nică, în partea a doua a *Amintirilor*, ducîndu-se să prindă pupăza, a umblat *horhăind* cine știe pe unde și a *bojbăit* și *mocoșit prin* tei. Tot el face o „hodorogeală" și un „tărăboi de-ți ia auzul", iar împreună cu frații lui, „se codesc, se drîmboiesc, se sclifosesc". Ștefan a Petrii își previne fiul neastîmpărat că o să-l „bușască cei nandrălăi prin omăt". Gerilă are „buzoaie groase și dăbălăzate"; Dănilă Prepeleac umblă *dondănind* prin pădure. Iar *dăndăne, se răcăduiește, cărăbănește* aparțin aceleiași categorii de cuvinte alese de scriitor pentru a-și spori efectul comic al narației sau al personajelor.

Tot nevoia unor efecte similare l-a dus pe Creangă la o folosire destul de întinsă a cuvintelor familiare sau chiar cu aspect argotic. *Să te bușască, te-au căptușit, să bleștească, furluase, catrafuse, pașlise, păpa, carăbăni, am șterpelit-o, clămpăni* (pentru *vorbi), lioarba, mă zăpsise, umflu* etc. sînt asemănătoare, în intenția cu care sînt utilizate, cu celelalte cuvinte de mai sus.

mare lene, un mare plictis față de obișnuitele acțiuni utile ale vieții, o mare silă de remonstranțele celorlalți, dar și o veselie și o neîntrecută intenție poznașă, ascunsă cu pricepere, conturează cu atîta expresivitate aceste cuvinte.

Pentru a-și face limba mai colorată, mai pitorească, Creangă ia și cuvîntul țigănesc și-l vîră în context unde îi e foarte necesar pentru aceleași rațiuni mereu repetate mai sus. *Calamandros* capătă o valoare de expresie excepțională în povestea cu smîntînitul oalelor („Dar cu smîntînitul oalelor ce mai calamandros făceam!", *Amintiri*, II). În țigănește, după cum mi s-a comunicat de către buni cunoscători ai limbii din regiunea unde a locuit Creangă [1], *calamandros* are un sens de joc, de farsă gratuită, exercitată, firește, pe socoteala altcuiva. Apoi *alivanta, parpalecule, amandea, pughibale* sînt alese cu aceeași intenție a exprimării hître, familiare, sonor comice de către prozator [2].

Mi se pare că și unele nuanțe de pronunție dialectală a cuvintelor se integrează în aceeași atitudine ghidușă, hîtră a povestitorului. Nu cred ca scriitorul să nu fi știut folosi cuvintele *vizuină, vifornița, dibăcie, mirîndu-mă* ale limbii literare; dar îi va fi plăcut mai mult să zică *vizunie, givorniță, ghibăcie* și *ghibăcești* sau *mierîndu-mă*, fiindcă exprimau aceeași nuanță de comentar viclean, hazos sau alintat.

Tot așa se explică și predilecția lui Creangă pentru cuvintele stîlcite, ca *afistat* (atestat), *hărașc* (ierarh), *mecet* (catihet), *Podul Leoaiei (Podul Iloaiei)* etc. Sau pentru acelea care adaugă parcă un plus de grotesc sonor, ca *bodrogănind, otrocol*. Prin aceeași atenție asupra efectului sonor și prin aceeași știință rafinată a folosirii cuvîntului în vremea maturității artistice se poate înțelege prezența în limba lui Creangă a unor variante gramaticale sau fonetice ale aceluiași cuvînt, ceea ce desigur îmbogățește lexicul specific. De pildă, scriitorul utilizează în același sens la numai o pagină interval cuvintele *ugilit* și *umilit*. Dar umilit spune într-un fragment în care în mod expres vrea să vorbească normal (pentru a obține mai tîrziu un mare efect comic prin contrast), iar *ugilit* începe a *mîrnîi* eroul comic al *Amintirilor*, întors în pielea goală de la scăldat. Și *mîrnîi* acesta e o variantă probabil de la *mornăi*, amestecat poate cu *mîrîi*, iar *mornăi* i-a plăcut mai mult lui Creangă decît *mormăi*, uzat și obișnuit. La

---

[1] Satul Vad se pare că se afla în imediata apropiere a Humuleștilor și era un sat țigănesc.

[2] Nu mai e nevoie să amintim folosirea de către Rabelais în scopuri asemănătoare a unor cuvinte cu rezonanțe străine, ca de pildă a celor gascone.

fel *chiurluit* şi *chiurchiuluit*. Pe aceeaşi pagină apare *încuri* *şi încote*, de data aceasta în planul dublu.

Scoase astfel din cine ştie ce rezervoare străvechi şi variate, alese, modificate şi puse în locul cel mai potrivit cu putinţă, cuvintele capătă uneori şi un aspect de inedit atît de puternic, încît ai impresia unei noutăţi absolute, crezînd (dacă nu eşti specialist) că te afli în faţa unor cuvinte create, inventate. Aşa arată parcă *bărăni* („îi bărăni atunci să-mi iei sufletul din mine", *Stan Păţitul*, *chitcăiţi*, anagramă de la *ticăiţi*, cu care se şi află în imediată alăturare, *gălămoz*, despre care Creangă însuşi spune, cu totul în afara sensului pe care i-l dă în *Amintiri* : „mi se pare că înseamnă un fel de mocirlă sau poate că este o metateză din vorba *gomoloz sau gogoloz*..." [1], *să înşomoltăcim* şi altele.

Însă toate aceste aspecte au fost relevate anterior de cei mai buni lingvişti ai noştri [2], fiindcă aceştia totuşi s-au ocupat mai mult de interesanta şi originala limbă a lui Creangă, de aceea nu mai stăruim asupra lor. Ceea ce ne interesează este faptul că lucrarea lui Creangă asupra limbii se integrează în marele procedeu generic al exagerării conştiente, procedeu fundamental al artei satirice. Toate nuanţele comice, pînă la cele mai mărunte, acelea pe care Jurii Borew, în cartea citată, le cuprinde în comicul elementar, slujesc, aşa cum foarte exact observă criticul şi teoreticianul sovietic, la „adîncirea şi ascuţirea situaţiilor comice esenţiale şi la descoperirea caracterelor comice" [3]. Nici o clipă nu trebuie despărţită, aşa cum am susţinut, la Creangă, ca la orice mare satiric al literaturii universale, şi nici nu poate fi despărţită, tehnica umoristică a naraţiunii de scopurile mari, generale, critice ale satirei. Nimic nu provoacă rîsul în sine, în tot stilul scriitorului moldovean, acel rîs lipsit de natură estetică, ci totul e subsumat atitudinii de bază, intenţiei critic-satirice care prezidează la alcătuirea operei, dînd naştere fenomenului comic, fenomen estetic propriu-zis, cu semnificaţie socială, apt prin conţinutul său obiectiv să rezolve un raport emoţional critic, cu finalitate certă socială şi cu tendinţe sociale. [4]

Imperfecţiunile lumii în care trăieşte scriitorul, viciile de structură intelectuală sau de caracter ale semenilor săi, prostia, le-

[1] Cuvinte din **Amintiri** explicate de însuşi Creangă, publicate de **G. T. Kirileanu** în **Şezătoarea** din Folticeni, vol. VIII, 1904, p. 156, şi după aceea în **ediţiile operelor** lui Creangă.

[2] Iordan, Graur, Scorpan etc.

[3] J. Borew, op. cit., p. 55.

[4] J. Borew, op. cit., p. 54.

nea, lăcomia, beția, avariția, desfrînarea, ipocrizia sînt puse mult mai bine în lumină prin procedeul exagerării conștiente. Făcîndu-i pe gligani, coblizani, meliani, hojmalăi, nandrălăi cît mai mari și mai tari, prozatorul le creează un univers de dimensiuni enorme proprii, distonînd cu acela al oamenilor colectivității sătești, harnici și activi, generoși și înțelepți, cum e poporul. De aceea noi înțelegem homerismul lui Creangă nu în sensul dimensiunilor eroice ale vechilor greci sau ale unora dintre personajele lui Dante, ca Ferinata degli Uberti. Gigantismul coblizanilor e de tipul Morgante, Margutte sau Gargantua, adică pune în valoare aspecte negative, nu eroice ale unor personalități. Oșlobanu „cel cu ciubotele dintr-o vacă și cu talpele dintr-o alta", care „mînca cît șaptesprezece", care blestema „de-i curgea foc din gură" și purta în spate un car cu lobde de fag, este poate cel mai caracteristic mîncău, bețivan, cărpănos și pîclișit dintre catiheți, care alcătuiesc în *Amintiri* clasicul cortegiu grotesc, nelipsit din orice satiră, așa cum Gerilă e *primus inter pares* [1] în același cortegiu al celor cinci „nespălați" din *Harap Alb*.

Toți catiheții erau trupeși și tari de virtute (cu excepția lui Nică „ghibirdicul"), așa încît atunci cînd se înferbîntau la joc „sămînța de cînepă se făcea oloi, pîrîind sub talpele lor", sau „asudau podelele și le sărea talpele de la ciubote cu călcîie cu tot". Pînă și stropii de vin din cănile în care beau ei „săreau... de-o șchioapă în sus". Firește (iarăși cu excepția lui Nică), aveau „niște tîrsoage de barbe cît badanalele de mari".

Mergînd pe aceeași linie, Davidică mustăciosul de la Fărcășa a putut muri „sărmanul, înainte de vreme, înecat cu pronumele conjunctive". Exagerarea pînă la absurd se extinde mai ales în construirea personajelor anapoda, cele cu viziunea hîtră sau pe dos a lumii, de care am mai vorbit în prima parte a acestui capitol, adică Ivan Turbincă, Dănilă Prepeleac, Ochilă, Mirăuță din Grumăzești și ultimul, dar nu cel din urmă, Nică a lui Ștefan a Petrei. Sigur că a-i face pe aceștia să trăiască, adică să se miște, să acționeze și să vorbească pe măsura lor de personaje excepționale e nevoie de un instrument de limbă în totul adecvat și acordat la necesitățile exagerării.

Folosirea unui lexic banal, anodin ar fi ucis pe gligani sau i-ar fi amputat. La fel lipsa echivocului și a unui limbaj foarte

---

[1] Cel dintîi între cei de același fel (lat.).

aluziv la plăcerile trupului ar fi scăzut cu mult valențele criticii anticlericale la Creangă, ca și la Rabelais sau Sterne.

Rîsul se revarsă în opera lui Creangă din toate izvoarele posibile, slujind în toate ipostazele intenția cea mare, unitară, satirică, ce stă la temelia ei și-i dă valoare și originalitate.

Ion Creangă, Editura pentru literatură, 1963, pp. 173—199.

ŞERBAN CIOCULESCU

ION CREANGĂ — ARTISTUL

Cred că nu mă înşel afirmînd despre povestitorul Creangă că în timpul copilăriei mele, adică înainte de întîiul război mondial, el nu „cota", didacticeşte vorbind, mai mult decît Ispirescu. În Moldova, datorită îndeosebi unui spirit regionalist foarte accentuat, situaţia sa literară este asigurată, la locul ce ie se cuvenea, de bună seamă, de „primus inter pares". Nu la fel stăteau lucrurile în celelalte provincii româneşti, care n-aveau a se mîndri cu cea mai aleasă din odraslele lor. Manualele şcolare erau pline de legendele şi basmele lui Petre Ispirescu, „culegător tipograf", a cărui faimă de *self made man*, adică de om ridicat prin propriile lui merite, egala pe aceea de scriitor şi de folclorist. Curînd după moartea lui, Delavrancea semnase în *Revista nouă* a lui Hasdeu un articol răsunător întru proslăvirea memoriei celui dispărut. Delavrancea era un entuziast. Nimeni n-a scris pînă astăzi mai călduros ca el despre Grigore Alexandrescu. Lui îi revine meritul de a-l fi descoperit postum pe Andreescu, marele pictor, unanim regretat, ca unul care „promitea", dar nimic mai mult. Delavrancea a avut curajul să-l pună alături de Grigorescu, în momentul apogeului acestuia, ba chiar să-i reveleze anumite superiorităţi. În Ispirescu, Delavrancea a văzut, nici mai mult nici mai puţin, decît un „Împărat al basmelor", care „s-a stins lăsînd vii şi nepieritoare, de pe urma sa, un popor întreg de zmei, de zmeoaice, de împăraţi şi împărătese, de Iele, de Muma pădurii, de balauri, de păsări măiestre, de voinici, de zîne, de feţi-frumoşi şi de consînzene". Judecata de valoare era exprimată ca o întrebare cu un singur răspuns: „Cine poate fi mai neîntrecut în împărăţia sa decît acest împărat povestitor?" Delavrancea ar fi fost foarte mirat să i se răspundă: Creangă (despre care nu suflă nici un cuvînt în acest articol apologetic şi hagiografic tot-

odată [1]. Slăvind ca pe o „sfîntă carte" *Basmele românilor*, el prevedea vaticinant că într-însa vor fi studiate: „limba poporului nostru, duminicată în cuvinte; limba poporului nostru ca alcătuire de frază, poporul nostru ca putere de invenție poetică, înțelepciunea și proverbele poporului nostru; religia poporului nostru pe jumătate păgînească [2], pe jumătate creștinească; obiceiurile trecute ale poporului nostru; prejudițiile (prejudecățile, n.n.), multe din ele uitate, ale poporului nostru; măiestria atotputernică și vrăjită ale *(sic)* feluritelor animale etc. etc." Prin prisma profetismului său, Delavrancea mai prevedea că „acest volum va naște desigur multe volume de studii privitoare la geniul poporului românesc".

Am dat poate o prea largă extindere supraevaluării lui Ispirescu, numai ca un fel de explicare a tîrziei recunoașteri aduse lui Creangă. Sau, mai bine zis, ca să răspundem la întrebarea: de ce a întîrziat valorificarea justă, în scara axiologică a criticii și istoriei noastre literare, sub unghiul mai ales al creditului didactic? Unul din motivele cele mai însemnate, poate, este însăși superioritatea artistică a textului, care a stat mai multă vreme în calea difuzării lui cît mai largi. Creangă nu este un scriitor cursiv și fluent. Artistul și poetul, dar mai cu seamă artistul atît de dificil și de scrupulos, nu și-a meșteșugit proza în vederea inteligibilității totale, ci în căutarea unui anumit ritm secret, pentru satisfacerea simțului său armonic. Aș fi foarte curios să văd cum ar putea fi captată varietatea compozițională a frazei lui „muzicale" de către actualii cercetători ai stilisticii literare, cărora le-a reușit foarte bine să surprindă procedeele lui Delavrancea, bunăoară, la școala, nebănuită a impresioniștilor francezi (Goncourt-Daudet). Creangă are însă zvîcnituri care dezarmează pe căutătorii

---

[1] Marele retor nu uită că nu există captatio benevolentiae mai eficace decît pedalarea, din capul locului, pe latura dramatică a existenței eroului său. De aceea începe astfel, după primele referințe biografice: „Din 57 de ani, a muncit necontenit 45. Iacă întreaga biografie a acestui distins scriitor. A scris mult și bine, a muncit cu talent și cu cinste și n-a ajuns nimic. A trăit strîmtorat și a murit sărac. Nici bani, nici glorie. A răbdat și a înghițit în sec orice rîvnă. Lui i se cuveneau multe, și nu i s-a dat nimic. Viața și moartea lui, ca viața și moartea adevăraților oameni mari, din bunul, nedreptul și nepăsătorul Regat al românilor. Se pare că acest trist fenomen se explică. Toate popoarele, la redeșteptare, înăbușesc și ucid, în pornirea lor neluminată încă, pe adevărații mari. Cei aleși sînt ca fecioarele cele frumoase pe care popoarele din vechime le jertfeau. Ispirescu, ca și Bălcescu, ca și Bolintineanu, ca și Alexandrescu, ca și Eminescu, a fost o jertfă" (Revista nouă, 13, 15 februarie 1888). Delavrancea trece pe lîngă adevăratele cauze sociale ale fenomenului nerecunoașterii oamenilor mari în România mică, imputîndu-l întregii societăți!

[2] Nu fără intenție este trecută la rîndul întîi cea păgînească!

„întorsăturilor" stilistice, dinainte cunoscute, sau, o dată cunoscute, previzibile și susceptibile de a fi clasate și puse în serii. Una din formulele care se repetă la Creangă este „lumea de pe lume", cu înțelesul de întreaga omenire de pe tot cuprinsul universului. Povestitorul nu se întinde enumerativ. Se mulțumește să repete vocabula *lume*, cu cele două semantii ale ei, în finalul capodoperei sale, *Harap Alb*: „Lumea de pe lume s-a strîns și privea". Ceea ce, în traducerea judicioasă a profesorului G. Weigand, se explicitează astfel: „Von allen Ecken und Enden strömten die Leute zusammen, un zuzuschauén"[1]. Ca un adevărat clasic, autorul român a exprimat în modul cel mai concis o viziune cît se poate de largă, sugerînd-o deplin tălmăcitorului. Aceasta nu vrea să zică însă că am vedea în sobrietate o trăsătură definitorie a povestitorului. Mult mai frecvente sînt la el, dimpotrivă, iperbola, sub toate formele, începînd cu cea adverbială și dubletul sau tripletul verbal, cvasitautologic, cu efectul artistic bine calculat. Astfel, Ochilă al său, „parcă-i un *bol chilimboț, boțit*, în frunte cu un ochi, numai să nu-i fie de deochi". Monstrul nu putea fi mai bine sugerat decît prin triada familiei de cuvinte din care termenul secund, *chilimboț*, se poate prea bine să fie o creație pur augmentativă, fără precedent în limbă[2], rod al euforiei verbale extreme. Adeseori verva creatoare a lui Creangă este stimulată în direcția contrastelor, ca atunci cînd al său Setilă, întrupare enormă a insațietății la băutură, este prezentat, pe de o parte, ca „fiul secetei", iar pe de altă, ca „născut în zodia rațelor" — zodie, după cum se știe, inexistentă, și completează autorul, ceea ce nu mai este strict necesar, „împodopit cu darul suptului". Epitetul „împodobit" nu i-ar fi displăcut însă unui Rabelais, marele cîntăreț al dipsomaniei.

Povestitorul nu se sinchisește să scrie pe înțelesul tuturor vîrstelor și condițiilor de cititori. Cînd Setilă seacă toate apele din „bălți și iazuri, de se zbăteau peștii pe uscat și țipa șarpele în *gura* broaștei de secetă mare ce era acolo", un cititor neprevenit ar putea vedea, cu mirare, într-o reprezentare neobișnuită, șarpele țipînd în *gura* broaștei, dar nu, el țipă în *limba* broaștei, adică *orăcăiește*, ca unul care nu se poate face auzit în graiul lui, la mare ananghie! Păsări-Lăți-Lungilă, mare amator de păsări,

---

[1] „Din toate unghiurile și marginile năboiră oamenii laolaltă, ca să privească împreună". (Ion Creangă, Harap Alb, herausgegeben, übersetzt und erläutert (editat, tradus și comentat) von Prof. Dr. G. Weigand, Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1910, p. 128.

[2] Savantul german o traduce „ganz besondere Art von Klumpen (magh. Külön)".

„ademenea zburătoarele, — și jumulite, nejumulite, ți le păpa *pe rudă pe sămînță*, de nu se mai *slăvea* nimene cu paseri pe lîngă casă, de răul lui". Dubletul verbal: pe rudă pe sămînță, dacă nu mă înșel, iarăși strict personal, sugeră specia avicolă întreagă, stîrpită de nesățiosul prigonitor al păsărimii, în mai multe sau cîte un singur exemplar devorată. Iperbolic este și verbul *a se slăvi*, cu înțelesul, la nota cea justă, pe un portativ mai jos, a se lăuda. Creangă simte instinctiv nevoia de a potența iperbolic toate senzațiile, la scara fantasticului. Lucrul îi reușește prin mijloace adeseori inedite, ieșind din tipicul povestitorilor populari sau ale basmului fixat.

Genialul scriitor, cu o viziune personală și cu un mod de a zice propriu, dă o nouă cristalizare, atît expresiei cît și fabulei, care este aceea a briliantului, cu un sistem multiplu de fațete. Lui nu-i pasă nici de caracterul tradițional al narației, nici de regula strict gramaticală, fiindcă simte că invenția este miezul de foc al artei. Monștrii săi au subtilități de ironie uimitoare. Gerilă recomandă în acești termeni pe împăratul Roș și pe fiica lui, amîndoi slăviți de răi: „Doar unu-i împăratul Roș, vestit prin meleagurile aceste pentru bunătatea lui cea nepomenită și milostivirea lui cea neauzită. Îl știu eu cît e de primitor și de darnic la spatele altora.[1] Numai de nu i-ar muri mulți înainte! să trăiască trei zile cu cea de-alaltăieri"[2]. „D-apoi fetișoara lui... a zis dracul și s-a făcut: bucățică ruptă tată-său în picioare, ba încă și mai și... Vorba ceea: „capra sare masa, și iada sare casa..." Precum se vede, comoara paremiologică nu e la Creangă monopolul povestitorului; el lasă o cantitate apreciabilă de zicale la îndemîna eroilor săi de tot felul, buni sau răi, pozitivi sau negativi.

Cînd Flămînzilă ia de formă apărarea împăratului Roș, care impunea celor șase consorți din *Harap Alb* isprăvi mereu mai grele, el rostește un cuvînt memorabil: „Nu tot *cetărați* pe Măria sa, că *om* e dumnealui". Cuvîntul cu pricina nu este *cetărați* (= asurziți cu lăuta, cetera), ci *om*. Ca să-i cucerească bunăvoința și să obțină cea mai mare cantitate de bucate comestibile, Flămînzilă crede că este foarte dibaci, punînd accentul pe omenia lui. Setilă, ahotnic de băutură, dar și bun tovarăș, îi cere „cît se poate mai multă mîncare și băuturică", în acest diminutiv închizîndu-și toată capacitatea de simțire, un ocean de afectivitate,

[1] De primitor sau de darnic în nevăzul lumii sau pe spinarea altora? Ambele sensuri pot fi acceptate.

[2] Umor sec.

cu o proiectare interioară desigur augmentativă, *băuturica* începînd a fi considerabilă de la *n* poloboace în sus. Dar și împăratul, nerealizînd cum și-ar putea da fata unor nespălați, se întreabă, într-un monolog plin de perplexitate : „Ia să mai vedem cum ar veni *trebușoara* asta!" Cuvîntul *trebușoară* este dintre cele mai uzuale la Creangă și exprimă în regulă globală o funcție stilistică augmentativă cu un străfund de ironie. Dumnezeu și diavolul (cu o gamă verbală foarte bogată) își împart, alternativ, puterea pe pămînt. Ochilă îl cunoaște pe cel din urmă multiplicat : „Ba încă de cei bătrîni, săgeata de noapte și dracul de miază-zi..." Weigand traduce : „einer von den Erzteufeln, Lucifer und Satanas". *Arhidraci* pentru *cei bătrîni*, fie! Treacă și *Lucifer* pentru *săgeata de noapte!* Biblia lui Luther i-ar fi dat echivalentul pentru dracul de miază-zi, acel *daemonium meridiani*, care pîndește, cică, pe om la jumătate cale a vieții, calculată la bărbați, altădată, la vîrsta „critică" de 40 de ani [1]. Este chiar vîrsta autorului, cînd i-a apărut basmul în *Convorbiri literare* (1877). Scriitorul era ispitit, la acea vîrstă, nu de păcatul teologic al Scripturii, ci era ispitit, zic, în vechiul înțeles al cuvîntului, adică încercat, experimentat : atît în direcția vieții, cu greutățile ei, sub orînduirea inicvă, cît și în aceea a artei literare. Vastitatea experienței sale artistice, săvîrșită fără alt dascăl decît propriul său simț, rămîne una din marile probleme deschise ale criticii noastre literare și ale stilisticii.

1964

Varietăți critice, Editura pentru literatură, 1966, pp. 193—197.

---

[1] Tema romanului lui Paul Bourget, cu acest nume : **Le démön de midi.** Și **tema** din **Adela**, de G. Ibrăileanu, în care roman eroul, doctorul Emil Codrescu, în vîrstă de 40 de ani, se învinge pe sine, refuzînd dragostea unei tinere divorțate, care n-avea decît 20 de ani !

Ș. MUNTEANU

EXPRESIA ARTISTICĂ A LIMBII POPULARE ÎN OPERA LUI ION CREANGĂ

Vorbind despre caracterul popular al limbii lui Creangă, acad. Iorgu Iordan aduce ca argument principal în sprijinul acestei aprecieri faptul că o bună parte din lexicul „regional" al scriitorului aparține în realitate limbii întregului popor și poate fi înțeles deci fără prea multe dificultăți și în alte părți ale țării, nu numai în Moldova de nord, locul de baștină al prozatorului [1]. Caracterul popular al limbii scriitorului, opus limbii culte, nu se reduce însă numai la lexic, ci poate fi extins, cum arată acad. Iorgu Iordan în continuarea aceluiași studiu, la fonetismul, gramatica și stilul lui Creangă.

Toate aceste mijloace puse în valoare de un mare artist creează acel farmec al spontaneității și autenticității care întîmpină pe cititor de la primele pagini ale scrierilor prozatorului. La realizarea acestei trăsături fundamentale a stilului scriitorului își dau contribuția o serie de procedee, dintre care vom aminti pentru început folosirea largă a sinonimelor regionale și populare.

În ce măsură recurge Creangă la cuvîntul apt să exprime nuanțat ideile cu ajutorul sinonimelor care dau varietate și culoare expresiei, fără a-i afecta naturalețea, se poate vedea din compararea exemplelor de mai jos. Viitorii catiheți de la Fălticeni învață gramatica:

„Unii *dondăneau* ca nebunii, pînă-i apuca amețeala; alții *o duceau numai într-un muget,* cetind pînă le pierea vederea; la unii *le umblau buzele* parcă erau cuprinși de pedepsie"... În altă parte e vorba de o vrăjitoare: „Stăpîna acestei slujnice era *viespea care a nălbit pe dracul,* îngrijitoarea de la palatul lui Făt-Frumos: *o vrăjitoare* strașnică care închega apa și care știa

---

[1] Acad. Iorgu Iordan, **Limba lui Creangă, în Contribuții la istoria limbii romîne literare în sec. XIX-lea, I, 1956, pp. 129-140.**

toate drăciile de pe lume. Dar numai un lucru nu știa *hîrca*: gîndul omului. *Talpa iadului*, cum aude despre această minunăție trimite slujnica degrabă să-i cheme femeia cea străină la palat".

Pentru aceeași denumire de vrăjitoare se folosesc, în primele două pagini care urmează după cea din care face parte fragmentul citat acum, sinonimele, *știrba-baba-cloanța, tălpoiul, băboiul, pohoața* (de babă), *băbornița, hoanghina* [1].

Transcriem și un număr de exemple — sinonime figurate și frazeologice — aparținînd verbelor *a bate* și *a fugi*, fără intenția de a epuiza numărul lor:

1) *a bate, a da o bătaie, a lua la bătaie, a arde* (cîte un sfînt Nicolae), *a mînca papara, a mîngîia, a săcela, a croi, a buși, a coși* (în bătaie), *a jnăpăi, a da cîteva tapangele* (la spinare), *a lua pielea și ciolanele, a învăța, a trage o chelfăneală, a lua la depănat, a scărpina, a snopi, a otînji, a cinătui, a dezmierda, a da un pui de bate, a trage un frecuș* etc.

2) *a fugi, a o lua la sănătoasa, tiva* (la mama), *a se face nevăzut, a pîrli-o* (de fugă), *a se duce tot într-o fugă, a șparli-o, a o rupe de fugă, a-și pierde urma, a-și lua rămas bun de la călcîie, a-și lua tălpășița, pe ici ți-i drumul, după dînsul — Gavrile* etc.

Aceste sinonime nu sînt identice din punctul de vedere al modului lor de formare: unele sînt locuțiuni verbale, *a da o bătaie, a lua la bătaie*, altele sînt întrebuințate într-un sens propriu, fiind formații onomatopeice: *a buși, a jnăpăi*; altele, mai numeroase, sînt sinonime figurate: *a croi, a coși, a snopi, a dezmierda, a mîngîia* sau expresii idiomatice cu sens figurat: *a mînca papara, a lua la depănat, a trage un frecuș*. Valoarea lor stilistică sporește pe măsură ce crește caracterul lor „impropriu" sau figurat cu care sînt întrebuințate în opoziție cu verbul obișnuit, care denumește acțiunea doar ca noțiune. Sporul de expresivitate se înscrie pe o linie ascendentă care pornește de la verbul simplu și locuțiunea verbală pentru a culmina cu expresia idiomatică concretă și plastică.

Luate izolat, elementele lexicale împrumutate din vorbirea regională și populară sînt simțite în limba noastră ca avînd un sunet aspru și sec [2] ca zgomotul pe care-l fac vreascurile rupte: *cioarsă, cîrnosi, crîmpoți, drughineață, hîrjoană, închiorchioșat,*

---

[1] Vezi și Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Ion Creangă, E.P.L. 1936, p. 66, unde autoarea discută sinonimele din această categorie sub aspectul valorii lor artistice.

[2] Pentru acest aspect al lexicului cf. și Vladimir Streinu, Clasicii noștri (Ion Creangă), București, 1943, p. 201.

prujituri, ogîrjit, scroambe, tîrsoagă etc.; altele sună înfundat: *bîhlit, buşi, buh, cioşmoli, cotrobăi, durdură, fîrnîit, ghigosi, tăbîrci, zăpsi* etc.; sau plescăite: *bătelişte, bleşti, izbelişte, leoarbă, ştioalnă, tearfă* etc.

Datorită marilor însuşiri expresive, sensul unor astfel de cuvinte se poate deduce din context: făceau un *calamandros* înseamnă „făceau zarvă", *a vorbi în dodii* este o expresie echivalentă cu „a vorbi aiurea"; eram *un ghibirdic* „trebuie" să însemne „eram un prichindel"; *a crîmpoţi* este sinonim cu „a sfărîma" etc. În felul acesta se realizează acel pitoresc lexical, atît de specific limbii lui Creangă, ca urmare a valorificării stilistice de către un mare artist a virtuţilor expresive specifice limbii naţionale.

Alteori, cuvintele folosite ca un fel de acompaniament stilistic, fără conţinut semantic definit. Protestul lui moş Vasile cînd fiul său îi atrage atenţia asupra pronunţării corecte a cuvîntului *catihet*, pe care cel dintîi îl rosteşte „mecet", este redat în termenii următori: „Na, na, na, Măria ta! parcă astă grijă am eu acum?... Vorba ceea: Nu-i Tanda, ci-i Manda; nu-i tei-belei, ci belei-tei,... de curmei. Şi ce mai atîta încunjur?... Mecet, bereghet, pleşcan, cum s-ar fi chemînd, Ioane, ştiu că ne jupeşte bine...".

Expresiile rimate se justifică doar prin funcţia lor stilistică, de sugerare a unei anumite stări afective şi nu prin aceea de comunicare pe cale noţională a unor idei. Substratul afectiv al acestui şir de formule „versificate", şi anume ironia zeflemitoare cu care tatăl reacţionează la obiecţia fiului, se traduce prin procedee gata făcute, puse la îndemînă de expresia idiomatică. Este inutil să adăugăm că ele se sustrag de la analiza semantică şi gramaticală, întrucît nu sînt părţi ale unui enunţ fundamentat pe relaţiile obişnuite în comunicarea lingvistică obiectivă. Dar ceea ce se pierde în aceste fraze din punctul de vedere al conţinutului lor semantic şi al raporturilor gramaticale este compensat prin efectele de ordin stilistic care creează o atmosferă şi alcătuiesc una din sursele verbale ale umorului la Creangă. Asemenea *prisosuri lexicale* fac dovada modului în care povestitorul experimentează cu adevărată voluptate verbală cuvintele (G. Călinescu) complăcîndu-se nu o dată în *răsfăţuri ritmice*, ca să folosim sugestiva caracterizare a lui Vladimir Streinu. E un joc amuzant de cuvinte în care scriitorul întîrzie cu satisfacţie de cîte ori are prilejul, iar acest prilej i se oferă de cîte ori şi-l doreşte.

Ne găsim aici în faţa unui fenomen interesant în legătură cu ceea ce se numeşte de obicei expresivitatea limbajului. Într-un

articol mai vechi intitulat *Limba lui Creangă (Viața românească*, nr. 11/1934) Iorgu Iordan observa că în opera literară cuvîntul îndeplinește în primul rînd funcția de *a sugera*, iar acest scop este atins cu ajutorul termenilor expresivi. „Cuvintele și construcțiile rare, deci într-o măsură oarecare necunoscute — remarca autorul citat — împlinesc mult mai bine această condiție decît cele des întrebuințate. Căci expresivitatea este în funcție și de raritate. Materialul lingvistic popular prezintă tocmai acest mare avantaj pentru aproape unanimitatea cititorilor, oameni mai mult ori mai puțin culți, adică străini de viața și limba țărănească" (p. 73).

In această situație se găsesc și numeroasele elemente lexicale expresive — cuvinte și locuțiuni — la care recurge povestitorul moldovean sporind și pe această cale farmecul narațiunii.

Examinarea materialului lexical prezentat pînă aici ne îndreptățește să reamintim observația acad. G. Călinescu, după care „Nu este deloc dovedit că limba lui Creangă e «frumoasă» [1]. Cuvinte ca: *balcîz, budihace, ghijoacă, hojmalău, mocoși, pîclișit, sfîrloage, zăhăi* și atîtea altele din această categorie ar contrazice opinia că limba scriitorului este frumoasă „în sine". Există în adevăr în *Amintirile* lui Creangă unele pagini care produc o impresie aparte, de compoziție studiată și de limbă „literară" în raport cu ceea ce ne oferă arta sa de povestitor și limba sa obișnuită. Un asemenea exemplu se poate spicui din partea a doua a *Amintirilor* și anume din fragmentul care autorul evocă chipul mamei sale, lăsîndu-se furat de un sentiment de înduioșare în fața icoanelor trecute ale copilăriei. Pasajul la care ne referim cuprinde un fel de meditație făcută în stilul povestitorului și diferă de tonul general al narațiunii din *Amintiri*. Reproducem o parte din el:

„Dar vremea trecea cu amăgele și eu creșteam pe nesimțite; și tot alte gînduri îmi zburau prin cap și alte plăceri mi se deșteptau în suflet; și în loc de înțelepciune, mă făceam tot mai neastîmpărat și dorul meu era acum nemărginit; căci sprințar și înșelător este gîndul omului, pe ale cărui aripi te poartă dorul necontenit și nu te lasă în pace, pînă ce intri în mormînt!"

Să alăturăm aici cîteva fragmente în care personajele sînt lăsate — așa-zicînd — să vorbească singure, adică după firea lor și potrivit cu împrejurările în care sînt puse. Împăratul se adresează fiului celui mijlociu, după încercarea neizbutită a acestuia de a birui primul obstacol care-i ieșise în cale:

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, 1941 p. 423.

„— Ce mînca văd eu bine că ai; despre asta nu e vorba, fătul meu — zise craiul posomorît — dar ia spuneți-mi, rușinea unde-o puneți? Din trei feciori cîți are tata nici unul să nu fie bun de nimica? Apoi drept să vă spun că atunci degeaba mai stricați mîncarea, dragii mei... Să îmblați numai așa frunza frăsinelului toată viața voastră și să vă lăudați că sînteți feciori de crai, asta nu miroasă a nas de om... Cum văd eu, frate-meu se poate culca pe o ureche din partea voastră; la sfîntul așteaptă s-a împlini dorința lui. Halal de nepoți ce are! Vorba ceea:

La plăcinte
Înainte
Și la război
Înapoi!"

Dumnezeu îl avertizează pe Ivan Turbincă, la porta raiului, că i-a sosit și lui ceasul:

„— Ei, Ivane, destul de-acum; ți-ai trăit traiul și ți-ai mîncat mălaiul. De milostiv, milostiv ești; de bun la inimă, bun ai fost, nu-i vorbă. Dar de la o vreme încoace, cam de pe cînd ți-am blagoslovit turbinca aceasta, te-ai făcut prea nu știu cum. Cu dracii de la boierul cela ai făcut hara-para. La iad ai tras un guleai, de ți s-a dus vestea ca de popă tuns. Cu moartea te-am lăsat pînă acum de ți-ai făcut mendrele cum ai vrut, n-ai ce zice. Dar toate-s pînă la o vreme, fătul meu."

Ivan se gîndește la viața lui de pînă acum:

„— Mă rog, ia să stau și să-mi fac socoteala, cu ce m-am ales eu, cît am trăit pe lumea asta, zise Ivan în gîndul său. În oaste am fost numai de zbucium: hăis haram, cea haram! De atunci încoace am umblat ia așa, teleleu, Tănasă. M-am dus la rai, de la rai la iad, și de la iad iar la rai. Și tocmai acum la adică, n-am nici o mîngîiere. Rai mi-a trebuit mie la vremea asta? Ia așa pătești dacă te strici cu dracu'. Aici la sărăcăciosul ist de rai, vorba ceea: fală goală, traistă ușoară; șezi cu banii în pungă și duci dorul la toate cele. Mai mare pedeapsă decît asta nici că se mai poate!...".

În ce constă deosebirea dintre mijloacele de expresie ale primului context transcris mai sus și cele din ultimele? Pe de o parte, mai multă sobrietate și puritate lexicală, exprimare sentențioasă și un anumit ritm amplu al frazelor care curg disciplinate și strunite de rigorile compoziției literare. Pe de altă parte, crîmpeie de dialoguri sau monologuri în care un loc esențial îl dețin expresiile idiomatice și zicătorile, de fapt tot o formă a ex-

primării sentențioase, dar de factură populară și atribuite unor personaje care prin vorbirea lor se definesc mai mult pe ele însele decît situațiile pe care le creează. Dar dacă în primul exemplu, între intenția artistică a povestitorului și modul de receptare a cititorului există concordanță, măcar teoretică, întrucît atmosfera de duioșie și melancolie se transmite și acestuia din urmă, chiar dacă la o scară mai redusă, nu același lucru ne întîmpină în celelalte exemple. Nu trebuie confundată deci impresia stilistică a cititorului, care înregistrează efectele unor astfel de dialoguri cu un sentiment de destindere și de umor, cu ceea ce se cuvine să presupunem că alcătuiește substratul psihologic al contextelor de acest gen. Căci și împăratul și celelalte personaje care vorbesc ca în fragmentele citate se găsesc în împrejurări pentru ele grave sau cel puțin deosebite. Acesta este doar punctul de plecare al comunicării, nu și acela al sosirii ei, adică al receptării și al reacției din partea cititorului sau al ascultătorului.

Funcția estetică a limbii nu constă în astfel de cazuri în gradul de frumusețe a elementelor ei luate în parte, ci în arta povestitorului de a face din observația modalității de vorbire a personajelor un criteriu al autenticității lor și prin aceasta al adevărului artistic. [1] În acest sens, paginile de meditație lirică (și de analiză psihologică, cum vom căuta să arătăm în cele ce urmează), adică cele „scrise" sau „compuse" de povestitor nu-l reprezintă pe Creangă din dialoguri [2], deoarece terenul meditației și al analizei se situează în afara mijloacelor artistice dobîndite de el printr-o asimilare vastă și unică și printr-o utilizare artistică proprie, cu adevărat excepțională, a materialului verbal popular și folcloric.

Arta lui Creangă nu poate fi redusă însă la capacitatea prozatorului de a înregistra cu fidelitate graiul popular transformat de el într-un instrument perfect al narațiunii. O astfel de încercare ar fi produs impresia de compunere convențională și de artificiu stilistic. Lui Creangă „îi place" să-și *asculte* personajele vorbind potrivit cu impulsurile și acțiunile lor. Aceste imbolduri și acțiuni definesc mai degrabă un temperament și se manifestă verbal, adică se înfățișează prin dialog sau monolog. Folosit ca modali-

[1] Cf. G. Călinescu, **Viața lui Creangă**, București, 1938, p. 322: „Stilul lui Creangă și al lui Caragiale, departe de a fi o sforțare caligrafică, nu e decît o observațiune". „Limba lui Caragiale nu are în sine valoare estetică, ci este numai o modalitate de reprezentare. Același fenomen se petrece în opera lui Creangă, în bună parte dialogică" (ibidem, p. 288).

[2] În legătură cu raritatea frazelor scrise la Creangă, vezi Vladimir Streinu, op. cit., p. 207.

tate preferată de compoziție, dialogul absoarbe deseori în întregime psihologia personajului: autorului nu-i rămîne decît să introducă eroii în scenă și să le supravegheze ieșirile.

De aceea comentariului i se rezervă un loc limitat nu rareori la cîteva expresii idiomatice, zicători, proverbe, exclamații sau interogații. Dar chiar personajelor înseși le sînt mai la îndemînă aceste mijloace atunci cînd vor să exprime stări sufletești sau idei mai complexe și în general abstracții, pentru denumirea cărora limba populară posedă un număr limitat de termeni [1]. Ele îndeplinesc rolul figurilor de stil, adică al imaginilor din limba scrisă [2] și sporesc prin aceasta expresivitatea stilului.

Să adăugăm că expresia idiomatică îndeplinește ca și în vorbirea populară, dar într-o măsură mult mai mare, funcția de caracterizare concretă a unui fapt, prin notarea efectelor sensibile „materiale", trezite de sensul propriu al unor asemenea grupuri sintactice. Ca și vorbitorului popular, lui Creangă îi este de ajuns o astfel de expresie în locul unui determinant abstract. De aceea determinantul — adjectiv sau adverb — se dezvoltă aparent într-o parte de propoziție sau într-o propoziție care se alătură comunicării principale. Din exemplele extrem de numeroase de acest gen pe care le oferă limba povestitorului amintim doar cîteva:

1. Expresii idiomatice legate (care fac corp comun cu determinatul): „Cînd am auzit noi una ca asta am început a plînge *cu zece rînduri de lacrămi* și a ne ruga *de toți Dumnezeii* să nu ne sluțească"; „Sărace, sărace, *nu ești nici de zama ouălor*"; „*Mort, copt*, trebuie să te iau cu mine"; „Pentru babă fata moșneagului era *piatră de moară* în casă, iar fata ei *busuioc de pus la icoane*".

2. Expresii idiomatice alcătuite din propoziții îndeplinind rolul formal de părți sintactice subordonate: „Smărăndița... plîngea ca o mireasă, *de sărea cămeșa de pe dînsa*"; „Și unde nu-ncep a fugi *de-mi scăpărau picioarele*"; „Oșlobanu — prost, prost, dar *să nu-l atingă cineva cu cît e negru sub unghie...*"; „Dumneavoastră, cinstiți oaspeți, se vede că *pașteți boboci*, de nu pricepeți al cui fapt e acesta"; „omul nostru era un om din aceia căruia *îi mîncau cînii din traistă*" etc.

În toate exemplele de mai sus, expresia idiomatică fie că se exprimă printr-o parte de propoziție, fie printr-o propoziție, ține locul unui epitet, deci al unui procedeu stilistic de caracterizare individuală a obiectului sau acțiunii: am început a plînge *tare*,

[1] Vezi Jena Boutière, La vie et l'oeuvre de Ion Creangă, Paris, 1930 p. 156.

[2] Acad. Iorgu Iordan, studiul citat din Contribuții ... I, p. 153.

a ne ruga *stăruitor*; nu ești *în stare de nimic*; dumneavoastră, cinstiți oaspeți, *sînteți naivi*; omul nostru *era leneș* etc. Superioritatea stilistică a procedeului de factură populară folosit de scriitor este evidentă, în comparație cu epitetul general și abstract. Avem a face în toate cazurile discutate cu grupuri sintactice sau propoziții cu valoare metaforică, dintre care cele mai multe au caracterul unor formule hiperbolice. Ele contribuie la amplificarea dimensiunilor obiectului sau acțiunii înfățișate și la concretizarea ideii, prin asociațiile care se stabilesc cu presupusele efecte ale acțiunii. De fiecare dată ideea se particularizează într-un fapt perceput intuitiv și plastic cu ajutorul imaginilor care se substituie expresiei comune. Cu alte cuvinte, ideea propoziției ia forma unor reprezentări extrem de sugestive și dramatice a evocării faptelor la Creangă, deși scriitorul nu recurge decît cu totul întîmplător la figuri de stil originale. Impresia artistică se constituie din sentimentul cititorului că se găsește în mijlocul unor oameni care îi vorbesc prin amănuntele sensibile ale firii lor și în mijlocul unor acțiuni care îl invită să ia parte la desfășurarea lor.

Atunci cînd nu găsește o expresie idiomatică cu valoare metaforică, scriitorul preferă una generală, ca și în limba populară, ca de pildă: „aproape de Buna Vestire, unde nu dă o *căldură ca aceea*"; „îmi trăgea un pui de răbuială *ca aceea* pe la bot"; „venea iarmarocul de la Folticeni care acela *este ce este*"; „te-ai făcut *prea nu știu cum*" etc.

Expresia este de data aceasta vagă, abstractă, dar scriitorul o preferă în locul unui adjectiv sau adverb la superlativ. Și în acest caz comunicarea dobîndește accente stilistice proprii, datorită caracterului ei difuz, estompat; imaginația cititorului este solicitată să umple golul și să întregească notele particulare ale faptului abia sugerat.

Cît de puțină înclinare dovedește Creangă în folosirea unor mijloace personale de caracterizare prin epitete, în afara celor desprinse din întinsa lui informație orală, se poate vedea din pasajul de mai jos. Povestitorul descrie frumusețea fetei împăratului Roș și dragostea ce se înfiripă în sufletul lui Harap-Alb și al fetei în drumul lor spre palatul lui Verde-împărat:

„Căci [fata] era boboc de trandafir din luna mai, scăldat în roua dimineții, dezmierdat de cele întîi raze ale soarelui, legănat de adierea vîntului și neatins de ochii fluturilor, Sau, cum s-ar mai zice la noi în țărănește, era frumoasă de mama focului; la soare te puteai uita, iar la dînsa ba. Și de aceea Harap-Alb o

prăpădea din ochi, de dragă ce-i era. Nu-i vorbă, şi ea fura cu ochii, din cînd în cînd pe Harap-Alb, şi în inima ei parcă se petrecea nu ştiu ce... poate vreun dor ascuns, care nu-i venea a-l spune. Vorba cîntecului :

Fugi de-acolo, vină-ncoace !
Şezi binişor, nu-mi da pace !

sau mai ştiu eu cum să zic ca să nu greşesc ?"

Nu e greu să recunoaştem că metaforele care vor să înfăţişeze gingăşia şi farmecul fetei sînt căutate şi oarecum silnice. Impresia de firesc şi autenticitate ne întîmpină din nou începînd cu ceea ce urmează după propoziţia „sau cum s-ar zice la noi în ţărăneşte...", ca şi cum povestitorul însuşi ar avea sentimentul că portretul schiţat de el trebuie întregit cu unele note care-i lipseau şi pe care i le oferă expresia populară, altminteri stereotipă în stilul basmelor, dar suficientă totuşi şi devenită la locul ei sub pana povestitorului. Şi tot astfel în continuarea aceluiaşi pasaj, unde autorul crede necesar să recurgă la ceea ce s-ar putea numi analiza sufletească a personajului : „şi în inima ei parcă se petrecea nu ştiu ce, poate vreun dor ascuns..." Dar încercarea este repede curmată, căci ideea este ilustrată cu ajutorul zicerilor rimate, pentru a se încheia cu o formulă interogativă, simulînd ca şi în vorbirea populară, de unde este luată, îndoiala cu privire la posibilităţile de apreciere reală a unor astfel de însuşiri : „sau mai ştiu eu cum să zic ca să nu greşesc ?"

Evitarea termenului abstract are consecinţe stilistice importante pentru arta scriitorului care ne-a lăsat puţine pagini de analiză psihologică. Povestitorul înregistrează stările sufleteşti ale personajelor sale condensînd întregul comentariu psihologic în cîte o exclamaţie sau o interogaţie, fără intenţia de a stărui prea mult asupra unor astfel de situaţii : *„Măi ! s-a trecut de şagă, zic eu în gîndul meu ; încă nu m-a gătit de ascultat şi cîte au să mai fie ! Ei, ei ! acu-i acu ; Ce-a fi aceea, ducă-se pe pustii ! Se vede că mi s-a apropiat funia la par. Cine ştie ce mi s-a întîmplat ! D-apoi ruşinea mea unde-o pui ? Ei, ei ! acum ce-i de făcut ? Ea văzîndu-se aşa de nenorocită şi horopsită, ce să facă şi încotro s-apuce ?"* etc. etc. E, cu alte cuvinte, un fel de trecere cu paşi grăbiţi peste ceea ce ar putea părea altor scriitori că este fundamental pentru evenimentele sufleteşti ale vieţii personajului.

A rezuma observaţia psihologică la asemenea notaţii împrumutate din stilul oral înseamnă a nu fi preocupat de reacţiile sufleteşti mai adînci ale personajului, ci de gesturile lui incluse

în astfel de formule, produse ale spontaneității. Mijloacele oferite în această privință de materialul popular, cu deosebire de expresia idiomatică, răspund scopului pe care și-l propune povestitorul.

Aceeași necesitate de a înlocui termenii abstracți ceruți de unele generalizări dictează și întrebuințarea pe scară largă a zicătorilor și proverbelor. Deosebirea dintre ele constă, după acad. Iorgu Iordan, că în proverbe expresia este mai directă, deci mai puțin sau deloc figurată, în comparație cu zicătorile și expresiile idiomatice [1]. Deși produse ale reflecției, în cazul zicătorilor imaginația deține un rol mai important decît în proverbe, unde observația este concentrată și generalizată într-o formă aforistică mai abstractă. Totuși această distincție este relativă, în sensul că uneori zicătorile se pot confunda cu proverbele [2]. Notăm cîteva exemple din marele număr ce s-ar putea cita în această ordine de idei din paginile lui Creangă :

1. Zicători : *Tot bogatul minteos și tînărul frumos ; Capul de-ar fi sănătos, că belele curg gîrlă ; Găsise un sat fără cîni și se plimba fără băț ; Unde-i cetatea mai tare, acolo bate dracul război mai puternic ; Dacă e copil să se joace, dacă-i cal să tragă și dacă-i popă să citească ; Lasă-l măi ! L-aș lăsa eu, dar vezi că nu mă lasă el pe mine !*

2. Proverbe : *Rău cu rău, dar e mai rău făr' de rău ; Paza bună trece primejdia rea ; Omul sfințește locul ; Tot pățitu-i priceput* etc.

Funcție stilistică asemănătoare îndeplinesc și comparațiile luate toate sau aproape toate din limba populară și familiară. Termenul cu care se compară are un caracter concret și face parte din universul obișnuit al țăranului : „Ia auzi-l-ai : *parcă-i o moară hodorogită*" ; „Unii cîntau la psaltichie, colea, cu ifos (...) pînă răgușeau *ca măgarii*" ; „Însă, fie vorba între noi, nu ni-era a învăța, *cum nu-i e cînelui a linge sare*" ; „Umblau dracii în toate părțile iute *ca prisnelul*" etc.

Se vede din aceste cîteva exemple că astfel de comparații sînt alcătuite dintr-un grup sintactic mai mult sau mai puțin dezvoltat sau dintr-o propoziție. Important e că cea de-a doua parte cuprinde de fiecare dată un termen comun, dar expresiv, prin care întreaga frază capătă un relief stilistic deosebit. Alături de dialog, marele număr de expresii idiomatice, zicători, proverbe și compa-

---

[1] Acad. Iorgu Iordan, studiul citat din **Contribuții**... I, p. 155.
[2] Cf. idem, loc. cit.

rații, formate din cuvinte desemnînd obiecte materiale sau acțiuni, contribuie la crearea acelei atmosfere dramatice, de mișcare și tensiune, care face din întîmplările *Amintirilor* și din peripețiile *Poveștilor* un univers concret, prezent mereu sub forma unei actualități scenice.

Este interesant să menționăm faptul că această particularitate a stilului lui Creangă își găsește reflexul în structura lexicală a limbii scriitorului. În legătură cu acest aspect din urmă al lexicului povestitorului, constatări foarte instructive a făcut N. Corlăteanu în articolul *Problema studierii substantivelor din Poveștile lui I. Creangă* publicat în *Limba română*, nr. 3/1959, p. 59—64. Statistica întocmită de autor îl duce la concluzia că în *Povești* (și de bună seamă că și în *Amintiri*, presupunem noi), dintre părțile de vorbire rolul precumpănitor îl dețin substantivele, urmate de verbe apoi de adjective și în cele din urmă de adverbe. Pornind de la o remarcă a lui Tudor Vianu, după care „Ion Creangă trebuie să fie trecut în categoria maeștrilor portretului clasic", care „se interesau în special de faptele, acțiunile eroului și erau mai puțin preocupați de calitățile fizice și psihologice ale acestui erou" (*Probleme de stil și artă literară*, E.S.P.L.A., 1955, p. 73), N. Corlăteanu conchide pe bună dreptate că „Povestirea are la Creangă un obiect determinat, bine conturat și lipsa detaliilor decorative îl face pe cititor să nu se abată de la conținutul de bază al povestirii. Iată de ce autorul nostru recurge, în primul rînd, la substantive și verbe, pe cînd adjectivele joacă un rol cu totul neînsemnat. Într-o astfel de manieră de povestire, descrierile portretistice capătă o înfățișare caracterizată prin laconismul lor, dar prin aceasta ele nu devin inexpresive" (p. 60).

Evitarea epitetului și în genere a determinantelor abstracte, despre care a fost vorba în cele spuse de noi mai înainte și înlocuirea lor cu expresii concrete, în alcătuirea cărora intră îndeosebi substantive și verbe, explică proporția în care sînt distribuite în limba scriitorului părțile de vorbire amintite.

Impresia stilistică deosebit de puternică pe care ne-o creează opera lui Creangă se explică și prin atitudinea cu care povestitorul însoțește faptele, adică prin felul în care el apreciază evenimentele și oamenii cu ajutorul mijloacelor lingvistice care atestă prezența sa subiectivă în desfășurarea narațiunii. Această atitudine stilistică se exprimă printr-o serie de procedee împrumutate din oralitatea populară. Uneori scriitorul recurge la propoziții și grupuri sintactice incidente care aparțin autorului, în sensul că nu fac parte din expunerea și aprecierea obiectivă a

faptelor. Așa, de pildă, cînd relatează întîmplarea cu procitania, prozatorul strecoară această caracterizare făcută dascălului: „Într-o zi, prin luna mai, aproape de Moși, îndeamnă păcatul pe bădița Vasile tîntul, *că mai bine nu i-oi zice*, să puie pe unul Nic-al lui Costache să mă procitească..." „Moșneagul fiind un gură-cască, *sau cum îți vrea să-i ziceți*, se uita în coarnele ei (ale babei) și ce-i spunea ea, sfînt era". „Și cum i-o dau în mînă, *javra dracului* se face a o căuta de ou și dezleagă atunci frumușel ața de la picior..."

Exemplele de acest fel indică limpede prezența subiectivă a povestitorului[1] cu stările afective de care e însoțit atunci cînd evocă faptele. Prin aceasta, se creează un alt plan al expunerii, paralel cu cel obiectiv sau tranzitiv, cum îl numește Tudor Vianu[2], iar autorul care participă direct și intens la acțiunea povestirii este adus parcă sub privirea cititorului. Atitudinea stilistică a naratorului nu e aceeași în cele trei împrejurări amintite. În primul exemplu, propoziția *că mai bine nu i-oi zice* introduce o explicație pe lîngă epitetul depreciativ: „bădița Vasile *tîntul*", avînd sensul „nu merită să-i spui decît așa". În al doilea, fraza incidentă *sau cum îți vrea să-i ziceți* însoțește epitetul *gură-cască* și este echivalentă cu „poți să-i spui așa sau oricum, că nu greșești". În ultimul exemplu, epitetul *javra dracului* este expresia spontană a indignării celui care, narînd, este stăpînit de aceeași stare sufletească de care este cuprins în momentul real al situației evocate.

Alături de această categorie de fapte pot fi amintite și altele, de natură sintactică, între care și cele de tipul *o zgîtie de fată, un drăguț de biciușor, cîneriul de vornic, stropșitul de Ion*, nici *chioară de babă* nu mai da pe la biserică etc.[3]

---

[1] Vezi în această privință și C. Ciopraga, **Expresivitatea lui Creangă**, în **Viața românească**, nr. 12, 1964, p. 87 și urm.

[2] **Arta prozatorilor români**, București, 1941, p. 15 și urm. și **Atitudinea stilistică**, în **Jurnal**, București, 1961, pp. 200—207.

[3] Construcția a fost discutată pe larg împreună cu alte fenomene de acest fel de J. Byck în **BLV**, 1937, p. 43 și urm. și de Iorgu Iordan în **Stilistica limbii române**, pp. 119—121. Pentru corespondențele ei din alte limbi romanice, vezi Iorgu Iordan, **Introducere în lingvistica romanică** (curs litografiat), București, 1957, pp. 670—671. Construcția amintită a fost analizată mai demult sub aspectul ei romanic și de lingvistul suedez Alf Lombard: **„Li fel d'anemis", „ce fripon de valet"**, Uppsala, 1931, iar de curînd ea a făcut obiectul unei comunicări cu titlul **Une curieuse construction sintaxique roumaine** prezentată de același lingvist la Conferința națională de lingvistică românească, București, 7—13 octombrie 1964 și publicată sub titlul **Construcția sintactică „Arz-o focul de muiere"**, în SCL, XVI (1965), nr. 1, pp. 13—22. Substratul afectiv al acestei sintagme a fost semnalat de fapt încă de A. Philippide, în **Gramatica elementară a limbii române**, Iași, 1897, pp. 220—221.

Construcţia obişnuită, în cazul cînd comunicarea ar fi exprimată fără nici un substrat emoţional, ar fi *un biciuşor drăguţ, Ion cel stropşit etc.* Dar datorită stării afective a vorbitorului, determinantul *(drăguţ)* devine determinat, cu articol hotărît sau nehotărît şi îndeplineşte din punct de vedere stilistic rolul de regent, deoarece vorbitorul reţine însuşirea obiectului, considerată mai importantă decît obiectul în sine, prin care se materializează doar calitatea avută în vedere. Cu alte cuvinte, însuşirea obiectului fiind socotită de vorbitor (povestitor) esenţială pentru sensul comunicării, este împinsă pe primul plan al sintagmei. Această deplasare a locului obişnuit al epitetului şi transformarea lui formală în determinat creează (prin inversiune topică) o discordanţă gramaticală care duce la creşterea valorii expresive a construcţiei nou create, în conformitate cu atitudinea stilistică a vorbitorului.

Din cele spuse pînă acum s-au putut deduce, cel puţin indirect, unele din sursele lingvistice mai importante ale umorului în opera lui Creangă. Cuvîntul rar şi sugestiv, expresia idiomatică pitorească, amplificările şi prisosurile verbale, substratul afectiv prezent de fiecare dată în elementele comunicării sprijină scopurile artistice ale naraţiunii şi creează acel sentiment de eliberare şi destindere, surîzătoare şi stenică, cu care cititorul întîmpină peripeţiile *Amintirilor* şi ale *Poveştilor*.

Umorul se alimentează nu numai din aceste mijloace lexicale, frazeologice şi stilistice, ci şi din unele procedee folosite intenţionat pentru a schimba raporturile logice dintre ideile frazelor. În astfel de cazuri, cea de a doua parte a construcţiei sintactice contrazice înţelesul celei sau al celor dintîi, păstrîndu-se doar aparenţa unor relaţii obişnuite, ca în exemplele: *dar şi sărac ca în anul acesta, ca în anul trecut şi ca de cînd sînt n-am fost. Pîn-acum ţi-a fost mai greu, dar de-acum înainte tot aşa are să-ţi fie. Numai de nu i-ar muri mulţi înainte; să trăiască trei zile cu cea de alaltăieri. Călătorie sprîncenată, zise boierul; de rămîneai îmi erai ca un frate; iară de nu, îmi eşti ca doi. De n-aveţi ce mînca acolo, poftim la noi ca să postim cu toţii."*

Avînd ca punct de plecare o idee a cărei continuare firească ar trebui să ducă în restul elementelor sintactice la dezvoltarea şi întregirea ei, fraza îşi modifică brusc sensul dînd naştere efectelor de surpriză şi ironie. E o formă de „amabilitate" exprimată perifrastic, una din modalităţile povestitorului de a se delecta pe seama înţelesului vorbelor. [1]

[1] Vezi şi Zoe Dumitrescu-Buşulenga, op. cit., pp. 177—178.

Umorul rezultă şi din împrejurările în care sînt puse personajele, împrejurări în care nu atît întîmplarea ca atare determină situaţiile comice, cît mai ales modul în care este surprinsă verbal conduita eroului. Dialogul dintre Nică şi moşul şugubăţ care se preface că tîrguieşte pupăza se desfăşoară în felul următor:

— „De vînzare ţi-e găinuşa ceea, măi băiete?

— De vînzare, moşule!

— Şi cît cei pe dînsa?

— Cît crezi şi dumneata că face!"

Şi după ce pretinsul cumpărător face scăpată pasărea, Nică îl apucă de suman, apostrofîndu-l şi avertizîndu-l:

„— Ce gîndeşti dumneata, moşule? Te joci cu marfa omului? Dacă nu ţ-a fost de cumpărat, la ce i-ai dat drumul? că nu scapi nici cu giunca asta de mine, înţeles-ai? Nu-ţi paie lucru de şagă".

Avem a face în acest fragment cu o modalitate fidelă de „înregistrare" a unui dialog plin de naturaleţe între doi negustori: dintre aceştia, vînzătorul îşi joacă cu seriozitate rolul, în vădit contrast cu vîrsta şi cu limbajul său obişnuit. Această afectare prin vorbire a comportării omului matur, adică „stilul" intervenţiei lui Nică, în care intră formulele auzite de el la oamenii mari şi în a căror situaţie se transpune, creează savoarea scenei. Tot astfel în dialogul dintre Ipate şi Chirică, din *Povestea lui Stan Păţitul*.

„— Şi cum te cheamă pe tine?

— Tot Chirică mă cheamă.

— Măi parpalecule, nu cumva eşti botezat de sfîntul Chirică Şchiopul, care ţine dracii de păr?

— Nu-l ştiu pe-acela, dar Chirică mă cheamă.

— Apoi despre mine fie oricine ţ-a fi nănaş, dar ştiu c-a nimerit-o bine, de ţ-a pus numele Chirică, pentru că eşti un feli de vrăbioi închircit.

— Apoi dă bade, închircit, vrăbioi, cum mă vezi, aista sînt. Am văzut eu şi hoituri mari şi nici de-o lume. La treabă se vede omul ce poate. Las' să mă cheme cum m-a chema; ce ai dumneata de-acolo? — Da pe dumneata cum te cheamă?

— Tot Stan mă cheamă. Dar de la o boală ce-am avut, cînd eram mic, mi-au schimbat numele de Stan în Ipate, şi de-atunci am rămas cu două nume.

— D-apoi ai la ştiinţă, bade, că şi dumneata ai cîntec:

Ipate, care dă oca pe spate,
Şi face cu mîna.
Să-i mai aducă una.

— Dar ştii că m-ai plesnit în pălărie, măi Chirică? al dracului băiet! Parcă eşti cel de pe comoară măi, de ştii toate cele!"...

Chirică, personajul infernal, cîştigă simpatia viitorului său stăpîn — care-l privise la început cu vădită neîncredere —, datorită felului în care ştie să se înfăţişeze ca un om trecut prin viaţă şi care face apel la formele zicerilor populare sentenţioase ori spirituale pentru a-şi dovedi isteţimea, întocmai ca orice gospodar hîtru şi cu experienţă. Chirică triumfă, fiindcă de la primele vorbe ştie să joace bine rolul omului matur. (Să se observe frecvenţa, dacă nu chiar exhaustiva folosire în paginile acestei poveşti a expresiilor din limba populară şi familiară în care intră numele personajului infernal, dracul.) Dar de data aceasta formulele au pentru cititori (şi pentru Chirică) sensul lor propriu. Numai Ipate le dă întrebuinţarea stilistică obişnuită din vorbirea de toate zilele. În felul acesta apare un plan aluziv al naraţiunii, căci de fiecare dată cititorul are sentimentul că Ipate recurge la aceste expresii premeditat, deoarece a ghicit sau e pe cale de a ghici cu cine are a face în realitate...).

A defini arta lui Creangă numai prin aptitudinea povestitorului de a da întrebuinţare în opera sa materialului celui mai tipic al limbii populare înseamnă a nu aduce decît o explicaţie parţială specificului creaţiei sale. Limba populară este pentru Creangă un izvor şi un mijloc al naraţiunii şi nu măsura întreagă a stilului său artistic. Nu e mai puţin adevărat însă că, întocmai ca şi la Caragiale, eroii săi nu pot fi imaginaţi în afara modului lor de a se caracteriza şi individualiza ei înşişi prin felul vorbirii lor. Aceasta ar fi posibil în alte cazuri, ca de pildă în paginile unor prozatori ca Delavrancea, Vlahuţă sau Rebreanu, ca să dăm cîteva exemple doar de scriitori „populari" din punctul de vedere al materialului de limbă folosit în operele lor. Creangă valorifică întregul tezaur al limbii populare dintr-un trecut milenar, cu tot ce-a putut primi şi păstra ea din experienţa, simţirea şi imaginaţia vorbitorului ei. „Poporul întreg a devenit artist individual în Creangă", observă T. Vianu. Limba lui Creangă este în acest sens produsul artistic al unei erudiţii folclorice şi orale fără egal în literatura noastră (G. Călinescu). Dar povestitorul de la Humuleşti rămîne un artist profund original prin ceea ce depăşeşte în scrisul său simpla transcriere a graiului vorbit, pus de el la temelia unei opere care poartă sensul adevărului vieţii şi al valorilor artistice durabile.

M. Eminescu, I. Creangă. Studii. Timişoara, 1965, pp. 265—279.

EUGEN TODORAN

ION CREANGĂ ÎNTRE UMORIȘTII LUMII

În ultima zi a anului, 31 decembrie 1964, s-au împlinit 75 de ani de la moartea lui Ion Creangă. I-a fost dat astfel povestitorului ca în istoria literaturii române să se lege prin moarte, precum se legase și în viață, de marele său prieten Eminescu. După moartea acestuia el simte tot mai mult singurătatea, amenințat de o cumplită boală, fără să-și piardă însă umorul. Celor ce-l vizitau în ultima vreme, întrebîndu-l cum îi mai merge cu sănătatea, le răspundea : „Mulțumesc, tare bine : stuchesc în barbă și trag oghealul cu dinții !". Ceea ce-l supăra mai mult în așteptarea sfîrșitului era că n-a apucat să scrie anecdota cu moș Haralambie, și încă una, două, trei, ce le avea în cap despre oamenii întîlniți în viață, dar încă netrecuți în lumea eroilor săi.

Viața lui Creangă a fost izvorul marii sale arte, nerecunoscută în adevărata ei valoare de cei printre care a trăit, rămînînd ca abia după moartea lui, cînd opera i s-a impus singură în literatura noastră, să fie studiată prin viața lui. Aceasta pentru că opera oricărui scriitor se explică în primul rînd prin condițiile vieții lui, și în al doilea rînd pentru că, în cazul lui Creangă, potrivirea operei cu viața este atît de bine petrecută, încît nimic din universul uneia nu rămîne nerecunoscut în planul celeilalte, într-o viziune realistă care ne introduce în lumea povestitorului, cu tot farmecul și păcatele ei, unele ale vremurilor, altele ale oamenilor, unele privite cu ochi critic, altele cu îngăduință.

În mediul sătesc, de cînd a mai început și el a cunoaște lumea, a fost, cum singur spune în *Amintiri*, „ia acolo un boț cu ochi" ce se găsea, o bucată de humă însuflețită, pe care nu-l lăsa inima să tacă, asurzind lumea cu țărăniile lui. Iar dacă era vorba de rînduielile mediului, în viața aceluiași sat, copilăria lui a fost a oricăruia din eroii amintirilor lui, ca și a multora dintre noi, păstrată însă în opera sa prin partea comică a lucrurilor, ceea ce va ex-

plica şi tehnica umorului său... : „Prin somn nu ceream de mîncare, dacă mă sculam nu mai aşteptam să-mi deie altul şi, cînd era de făcut ceva, o cam răream de-acasă. Şi apoi mai aveam şi alte bunuri: cînd mă lua cineva cu răul, puţină treabă făcea cu mine, cînd mă lua cu binişorul nici atîta, iar cînd mă lăsa de capul meu făceam cîte o drăguţă de trebuşoară ca aceea, de nici sfînta Nastasia, izbăvitoarea de otravă, nu era în stare a o desface cu tot meşteşugul ei".

În mediul orăşenesc, fiul de răzeş din Humuleşti s-a simţit totdeauna stînjenit de aşa-zisa „lume bună", a celor convenţionali şi ipocriţi, faţă de care îşi găsea o apărare cu ceea ce singur numea „ţărăniile" lui, observînd astfel ceea ce pentru unii, cei gravi în viaţă, de o gravitate aparentă, trebuia să rămînă conştient neobservat. Creangă a continuat să rămînă în lumea orăşenilor ce a fost şi la el în sat, Nic' a lui Ştefan a Petrii Ciubotarului, un ţăran sfătos de care toată lumea făcea haz, chiar cînd se observa fondul serios al rîsului său, pentru unii fiind „răspopitul", pentru alţii „popa Dracu" ori „popa Smîntînă", un poznaş care slobozind odată o puşcă în ograda bisericii şi punînd potcapul să clocească găinile în el, în semn de „vădită desconsiderare a instituţiunilor şi legilor religioase", a fost exclus din catalogul clericilor. La „Junimea" nu e mirare că un zîmbet a zburat pe buzele tuturor cînd a apărut odată împreună cu Eminescu, venind amîndoi de la „Bolta Rece", celebra crîşmă a Iaşului. Şi de atunci nu *artistul* Creangă a continuat să fie apreciat de societatea literară, ci „tipul românului simplu, nefalsificat de ideile şi cultura modernă", un pehlivan pe care ascultîndu-l se prăpădeau de rîs cei ce nu mai cunoscuseră pînă atunci decît pe Hegel şi Schopenhauer, constituiţi în savanta „caracudă", sau în teoreticieni ai respectării „adevărului", mai puţin însă de cum îl vedeau în realitate, dezgolit de aparenţele înşelătoare.

De fapt, opera lui Creangă este lipsită de o bază speculativă, din arta lui desprinzîndu-se o înţelepciune ţărănească asupra lumii. Omul apare în viaţă prin tot ceea ce ţine de condiţia lui pămîntească, într-o viziune realistă, cu predominarea concretului în întîmplări şi lucruri, în formele particulare obişnuite, recunoscute cu uşurinţă chiar cînd povestitorul în mod voit dă realităţii o aparenţă neobişnuită, în contrast cu ceea ce ne-am aştepta ca ea să fie. Neobişnuitul este o contrafacere a realităţii în sensul unei reale denaturări a ei, iar cînd se vede şi intenţia contrafacerii ea este intenţia povestitorului de a pune în contradicţie aparenţa cu realitatea. În această contradicţie trebuie căutat izvorul rîsu-

lui în arta de povestitor a lui Creangă, în forma pe care povestitorul ne-o prezintă, ca și cum el n-ar avea conștiința nepotrivirii, scuzîndu-se mereu cu țărăniile sale, care sînt aparent neintenționate observații ale nepotrivirii, cu motivarea că omul așa este făcut, că nu poate fi pe deplin ceea ce vrea să pară că este: „—...Zică cine-a zice și cum a vrea să zică, dar cînd este să dai peste păcat, dacă-i înainte te silești să-l ajungi, iar dacă-i în urmă stai și-l aștepți. Mă rog, ce mai la deal la vale? Așa e lumea asta și de-ai face ce-ai face, rămîne cum este ea, nu poți s-o întorci cu umărul, măcar să te pui în ruptul capului. Vorba ceea: Zi-i lume și te mîntuie". În această observație, motivată cu o înțelepciune populară, se găsește izvorul artei de povestitor a lui Creangă, căci farmecul lui deosebit, în viață ca și în scrierile lui, constă în gluma cu care povestește el tot ce cunoaște din lumea înconjurătoare, din mediul sătesc sau orășenesc, într-o confruntare a situațiilor reale cu cele ideale fără ca nepotrivirea să cauzeze griji prea mari, nici lui nici altora, întrucît în viața oricărui om, în întîmplările mici ca și în cele mari, nu este cu totul întîmplător ca realitatea să nu se potrivească cu aparența.

Definim în această formă *umorul* ca formă specifică de „percepție a contrariilor", ca batjocură nu prea gravă dar cu un fond de seriozitate, deosebită de simplul „spirit" cu care se confundă adeseori. Observatorul nepotrivirii dintre situațiile reale și cele ideale se ascunde sub masca nevinovăției sau a prostiei, pentru ca ascultătorii, cum spunea Rabelais în precuvîntare la *Gargantua,* de vor afla împrejurări îndeajuns de șăgalnice și întîmplător potrivite cu vorba, să nu zăbovească la ele ca la cîntecul sirenei, ci să înțeleagă sensul adînc a ceea ce, din întîmplare, vor cugeta că a fost spus cu inimă veselă. Cu inimă veselă au rîs toți umoriștii lumii, într-o formă mai mult sau mai puțin gravă, deoarece reflexiunea spiritului însoțește sentimentul provocat de confruntarea aparenței cu realitatea, exteriorizat sub forma rîsului. Rîsul este o însușire omenească, spunea același scriitor francez, îndemnîndu-i pe cititori să se desfacă de orice afecțiune și să nu se scandalizeze dacă vor găsi în lucrarea lui prea puțină perfecțiune, căci, se poate adăuga, perfecțiunea omului este aparentă cînd el vrea altceva decît ceea ce-i cu putință în realitate. De unde și o anumită „înțelegere" a contradicției, o anumită îngăduință pentru cele observate, întrucît ele sînt ale oamenilor, cu amărăciune înțelese, în cazul cînd observația îl privește și pe cel ce o face. Evadarea din realitate este deci aparentă în observația umoristică, chiar cînd aparența ia forma irealului, a fantasticului sau a infinitului.

Umoristul se dedublează ca spectator al realității într-o ficțiune ce ține loc de realitate numai pentru a se vedea contradicția ei cu realitatea, recunoscută astfel ușor în contrafacerea ei, chiar cînd ea pare cu totul altceva, ca și cum observatorul n-ar vrea să spună nimic prin rîsul său. Depărtarea aceasta între real și ideal, construită cu scop artistic pentru o mai bună observare a realului, se măsoară într-o privire de jos în sus, plecînd de la real, a cărui prezentare în rîsul observatorului este obiectul reflexiunii, iar idealul, ca aparență confruntată cu realitatea, ține de arta umorului, este metafora care-l zăbovește pe ascultător, nu însă fără a se auzi în rîsul lui și îndemnul observatorului de a cugeta la ceea ce el a spus cu inimă veselă.

Dintre cei ce au încercat umorul în arta lor, Pirandello spunea că „Umorul constă din sentimentul contrariului, provocat de speciala activitate a reflexiunii care nu se ascunde, care nu devine, ca de obicei în artă, o formă a sentimentului, ci contrariul său deși urmărind pas cu pas sentimentul, după cum umbra urmărește corpul. Artistul obișnuit se uită la corp numai ; umoristul se uită la corp și la umbră, iar uneori mai mult la umbră decît la corp ; notează toate glumele acestei umbre, cum acum se lungește și acum se ghemuiește, voind parcă să-și strîmbe corpul, care într-acestea nu calculează și nici nu-i pasă de ea". Criticul italian Enrico Nencioni observă : „Sentimentul și meditația dezacordului între viața reală și idealul omenesc, între aspirațiile și slăbiciunile și mizeriile noastre, este fondul oricărui umor, care ia naștere mai mult din inimă decît din minte și sub zîmbet ascunde mai totdeauna o lacrimă. Un erou în haină de casă, observat la toate orele, între zidurile domestice, de un scriitor isteț și iubit — atare este omul sub lentila observatorului umorist."

În accepție curentă, umorul, ca și ironia, cu care este confundat uneori, este o satiră din care nu lipsește comicul, întrucît rezultă din acțiuni rezolvate altfel de cum noi ne așteptăm, rîsul fiind deci izvorul lui. În *Dicționarul din Oxford* el este definit ca „facultatea de a percepe ceea ce e ridicol sau amuzant și de a-l exprima în vorbire, în scris sau în altă compoziție, deosebită de ascuțimea de spirit, pentru că este mai puțin intelectuală și pentru că posedă o calitate de simpatie în virtutea căreia adeseori se apropie de patetic. „Umorul este o atitudine a spiritului anglo-saxonilor, cum spunea Pirandello, numai din cauză că englezii zic *humour* acestui umor național al lor, pe cînd alte popoare îl numesc altfel". Astăzi în studiile de estetică nu mai poate fi vorba de un umor exclusiv englez, chiar dacă englezii

sînt cunoscuţi prin umoriştii lor, şi chiar dacă s-a generalizat termenul englezesc pentru ceea ce alte popoare numesc altfel. Marii umorişti ai lumii, ca exponenţi ai momentului istoric şi ai structurii societăţii în care au trăit, şi-au construit metafora din realitatea istorică şi socială a vremii lor, în formule corespunzătoare culturii popoarelor lor, ei fiind astfel în primul rînd scriitori naţionali, de valoare universală, întrucît arta lor a dat contrafacerii realităţii formele cele mai valabile în istoria culturii universale, ce rămîn modele vii peste momentul istoric şi structura societăţii în care au trăit.

Pentru a fixa locul lui Creangă, ca scriitor naţional, între umoriştii lumii, şi a-i recunoaşte specificul artei lui, o scurtă schiţă istorică este necesară, cu referiri la cei mai reprezentativi scriitori. [1]

În literatura cultă umorul este un produs al spiritului modern, ca urmare a coborîrii fantasticului mitologic în realitatea istorică. Eroii homerici nu provocau rîsul, ci admiraţia oamenilor, pentru că lumea lor era în mitologie. Prin înrudirea lor cu zeii, ei reprezentau condiţia ideală a eroului, ale cărui fapte se potriveau cu intenţiile. Confruntarea celor două lumi, cea naturală şi cea supranaturală, începută în comedia antichităţii, apare într-un contrast şi mai evident în Renaştere, prin a cărei orientare antropocentrică omul îşi dă seama că perfecţiunea divină coborîtă în viaţa lui are anumite inconveniente, comice cînd ele sînt acoperite cu ipocrizie. *Divina Comedie* a lui Dante, ca închipuire a lumii pămînteşti proiectată în viziunea creştină a lumii de dincolo, este prima metaforă a confruntării fantasticului cu realitatea într-o operă de artă din care, în sensul alegorizării miturilor, începută încă în antichitate, rezultă pe alocuri *(Infernul,* XXI—XXII) sentimentul grotescului, ca expresie a umorului poetului. Într-un contrast şi mai vădit apar cele două lumi la Boccaccio, comedia divină fiind privită într-o permanentă opoziţie cu comedia umană, mai întîi într-o formă mitologizantă, apropiată de modelul dantesc, apoi într-o formă realistă, chiar brutală pentru timpul său, în *Decameronul.* Sublima nemărginire a cerului este prezentată în condiţia cea mai pămîntească posibilă, prin înlocuirea metaforei „lumii de dincolo" cu „lumea păcatului", pregătită pe pămînt de călugări şi asceţi în vederea cuceririi cerului, prin acoperirea ipocrită a tot ceea ce în viaţă ţine de condiţia naturală a omului. Dacă

[1] Articolul reia unele idei cuprinse în **Humorul lui Creangă** din **Revista Fundaţiilor,** XIV (1947), nr. 7 ; II, **ibid.** nr. 8—9.

Boccaccio imaginează o lume superioară este pentru a o pune în opoziţie cu cea considerată de ipocriţi ca inferioară, pentru a se vedea în ce fel substituirea uneia cu cealaltă nu e posibilă fără o contradicţie comică, nu lipsită însă de indulgenţă şi chiar simpatie pentru cei luaţi de el în rîs, întrucît astfel se reabilitează ceea ce în realitate, pentru cei ce iau lumea aşa cum este, nu este de rîs. În acest caz rîsul nu este distrugător ci numai dojenitor, uman, distingîndu-se prin el ceea ce este natural în firea omului de ceea ce ţine de rînduielile vieţii lui. O notă specifică a umorului se defineşte în această compasiune pentru aşa-zisele păcate ale oamenilor, rîsul artistului făcînd de înţeles o anumită realitate fără a o compromite prin confruntarea cu idealul, chiar dacă ea e contrafăcută în comedia lui umană uneori în forme brutale, pentru o mai bună observare a ei.

Din perspectiva antropocentrică a Renaşterii, cel mai mare umorist al tuturor timpurilor, Cervantes, a redus eroismul oamenilor la condiţia realului prin nebunia cavalerului său, Don Quijote. Scriitorul a prezentat idealul epocii lui, al cavalerismului în decadenţă, prin morile de vînt căutate de Don Quijote, nu însă fără a lăsa să se înţeleagă din nebunia viteazului cavaler o anumită înţelepciune, autorul bătîndu-şi joc astfel de „închipuitele şi desperecheatele poveşti din cărţile cavalereşti", în care oamenii zadarnic mai căutau idealul vieţii. Prin metafora lui Cervantes se arată absurditatea lumii într-o epocă de confruntare a calităţilor supranaturale ale eroului cu calităţile reale ale omului, ceea ce face rizibilă orînduirea feudalismului care pretindea drepturi divine pentru susţinătorii ei. Compasiunea pentru erou nu lipseşte nici în umorul lui Cervantes, în măsura în care toţi oamenii, ori în ce epocă ar trăi ei, se lasă uneori ispitiţi de himere ce par doar realizabile, de morile de vînt pe care viaţa le scoate în drumurile lor. De aici şi amărăciunea care întunecă rîsul celor ce se recunosc în nebunia cavalerului, unii critici spunînd că Don Quijote este personajul cel mai umoristic pe care l-a creat vreodată geniul unui mare poet, şi că dintre toţi marii umorişti ai literaturii, Cervantes are cele mai multe lacrimi în zîmbetul său. Eroul lui este o fiinţă dramatică, întrucît realitatea nu-i destramă halucinaţia, ba chiar o fiinţă tragică, de vreme ce în înfrîngerea lui, ca nebun, este un simbol al căutării idealului pe care şi oamenii cei mai sănătoşi la minte îl confundă uneori cu morile de vînt. El se dedublează astfel în scutierul său, Sancho Panza, omul sănătos şi încrezător, prin visurile căruia idealurile lui Don Quijote se

arată a fi mori de vînt, pe care el le caută, deşi ştie că sînt mori de vînt.

Modelul personajelor lui Cervantes a apărut şi în literatura română, în condiţiile istorice ale destrămării orînduirii feudale, în epopeea lui I. Budai-Deleanu, *Ţiganiada*. Scriitorul român şi-a imaginat „vitejii" săi, pe cavalerul Becicherec Istoc şi scutierul lui, fătuţul Crăciun, localizînd modelul, pentru a face din epopeea sa o imagine a situaţiei politico-sociale a ţărilor româneşti din vremea lui. Sensul adînc a ceea ce cititorii, din întîmplare, vor cugeta că a fost spus în „jucăreaua" lui eroi-comică, se explică prin ideologia iluministă a Şcolii ardelene, scriitorul urmărind să ridiculizeze pretenţiile unor nobili prin nimic deosebiţi de slugile lor în drepturile lor naturale, oameni vrednici de rîs cînd invocă o origine nobilă ca temei al unei orînduiri pe care ei se sileau s-o menţină cu forţa. Renaşterea ardeleană reia prin Budai-Deleanu un curs al spiritului modern, hrănit din plin de ideile ce trebuiau să vestească deplina prăbuşire a feudalismului, şi numai umorul lui face să se înţeleagă că prin ţiganii lui trebuie să se vadă şi alţii, care tocmai aşa sînt, dezbinaţi şi laşi, nu însă lipsiţi de înţelepciunea veacului, în căutarea unei organizări sociale care să le asigure şi lor o ţară, pe care să şi-o cucerească prin luptă. Instituţiile vremii, criticate în spirit voltairean, sînt văzute de scriitor în imaginile Renaşterii, într-un „decameron" românesc, cu confruntări între sfinţi şi oameni, între ipocriţi şi păcătoşi.

În opera unui alt mare spirit modern, a lui Rabelais, construită, ca şi a lui Cervantes, după modelul unor „nepreţuite cronici", în locul eroilor antichităţii, înrudiţi cu zeii prin forţa lor supranaturală, apar uriaşii, ale căror vitejii sînt potrivite la condiţia realului, ele arătîndu-se mai cu seamă în satisfacerea poftelor omeneşti. În *Gargantua* şi în *Pantagruel*, pe fundalul fantasticului păstrat din vechile naraţiuni populare, se răsfrîng, ţesute într-o construcţie de epopee comică, figurile reale ale orînduirii feudale, privite de scriitor cu îngăduinţa unui umanist anticlerical şi antidespotic, care punea în faţa contemporanilor săi ipocriţi şi superstiţioşi ideile Renaşterii în „picturi contrafăcute" după bunul plac, pentru a face lumea să rîdă, cum spune el însuşi, în precuvîntarea către cititori. În „măscăriile" şi „scîrnăviile" lui numai cei nepricepuţi puteau vedea doar grosolănii, căci ele erau forme ale unei aparente indecenţe, metafore ale umorului, cărora cei înţelepţi le pătrundeau şi sensul mai adînc. După o observaţie a lui La Bruyère (*Caractères*, I, 43), există un contrast între obscenităţile şi morala excelentă a operei lui Rabelais. Putem adăuga, este con-

trastul din opera tuturor marilor umoriști, care au folosit obscenitățile, scuzîndu-se pentru ele, cu scopul de a exprima bucuria de a trăi viața în condițiile legilor ei firești. Picturile lor sînt cu atît mai contrafăcute, mai grosolane, cu cît ipocrizia care acoperă realitatea este mai mare, cerînd o demascare mai brutală a contradicției comice dintre aparență și realitate, evident într-o aparentă acceptare a realității deformate în metafora artistului, după tehnica umorului.

Evoluția spiritului umoristic la scriitorii moderni confirmă această modalitate poetică de satiră socială. De la arta lui Boccaccio, corosiv observator al rînduielilor monahale medievale, ca și a contemporanului său Chaucer, trecînd prin a lui Rabelais, în plină Renaștere, și a lui Shakespeare, în a cărui lume sublimul și grotescul se întîlnesc într-o viziune tragi-comică a vieții, afabulația umoristică schimbă ficțiunea metaforică a dedublării observatorului cu reprezentări tot mai puțin grosolane, umorul devenind o satiră tot mai fină, mai îngăduitoare cu imperfecțiunile umane, cu motivarea că realitatea fără imperfecțiuni este aparentă, astfel că o simplă indicare este suficientă pentru cel ce înțelege șiretlicul înlocuirii realității cu aparența. Observate într-o privire istorică, tot niște mori de vînt au fost și „utopiile", începînd cu cele ale Renașterii — la Thomas Morus și Campanella —, continuate cu „țările imaginare" din *Călătoriile* lui Swift sau, în veacul luminilor, cu țările „Orientului" îndepărtat, la Montesquieu și Voltaire, înlocuite în era capitalistă cu halucinațiile *Marilor Speranțe*, sau naivitățile *Aventurilor clubului Pickwick* la Dickens. În contemporaneitate ele sînt înlocuite cu vîrsta copilăriei, eroică la Mark Twain, în *Aventurile lui Tom Sawyer* și *Aventurile lui Huckleberry Finn*, copleșită de mentalitate religioasă la Saltîkov Scedrin, în *Domnii Golovliov*. Dezgolirea ei completă de fățărnicia educației burgheze, o dată cu maturizarea omului în societatea capitalistă, se va dovedi în umorul paradoxal al lui B. Shaw, adevărat *Discipol al Diavolului* în epoca prăbușirii monstruoaselor ipocrizii ale organizării sociale capitaliste.

Umorul astfel definit într-o privire istorică a umoriștilor lumii, oricît de savantă ar părea tehnica lui în exemplificarea unor mari scriitori, este totuși de origine populară și, oricît de paradoxală ar părea explicația, pentru înțelegerea părții bune a omului, pe care umorul a început s-o explice în literatura cultă din epoca modernă, trebuie să pătrundem adînc în viziunea folclorică, vizibilă mai ales la primii scriitori moderni. Căci tot ceea ce în evul mediu era pentru oamenii bisericii „lucru diavolesc", ca „ispită

pămîntească", însemna de fapt născocire omenească, isteţime şi pricepere în cele lumeşti ale vieţii, oprite de legile divine, astfel că în superstiţiile şi ereziile poporului simbolul răului, dracul, nu era aşa de negru precum se spunea, de unde şi îngăduinţa pentru păcatul diavolesc. Folclorul universal este plin de povestiri despre diavoli şi spiriduşi, pe care omul şi-i asociază în acţiunile lui pentru a împlini ceea ce, în mentalitatea stăpînită de ignoranţă şi superstiţie, stă sub „puterea necuratului". Cînd, bunăoară, poporul nostru spune în proverbele sale că „mare e Dumnezeu, dar meşter e dracul" înţelege că în născocirile lui se poate învoi cu el tocmai pentru că doreşte un alt bine decît cel creat de Dumnezeu în lume, puterea celui ce mereu făptuieşte crescînd tocmai din năzuinţa de a împlini ceea ce s-a început în tovărăşia puterii întunericului, din conştiinţa că desăvîrşirea constă în năzuinţa către ea, că o lipsă stă mereu în faţa celui ce mereu făptuieşte. Cîtă vreme a persistat credinţa că toţi cei stăpîniţi de spiriduş vor primi crudă pedeapsă de la Dumnezeu, a fost tragică orice înţelegere a pactului cu diavolul, ca în tragedia lui Faust, legendarul personaj împrumutat de Goethe din tradiţia folclorică medievală. După ce omul s-a reabilitat în condiţia pămîntească, în tovărăşia diavolului, pactul cu el a devenit o confruntare a fantasticului cu umanul, într-o atitudine specifică formei folclorice a umorului.

Treptatei coborîri din fantastic în realitate prin metafora „ficţiunii" umoristice îi este specifică încrederea tot mai mare a scriitorilor în posibilitatea de schimbare a omului, pe măsură ce acesta, cunoscător tot mai bun al scăderilor sale, a început a-şi căuta în sine propriul său model. Umorul, ca observaţie a realităţii, este astfel în accepţie modernă o categorie a comicului prin care partea cea mai bună a omului, partea propriu-zis umană, scoasă de sub autoritatea divină susţinută de vechea tiranie medievală, într-o continuă adaptare la dezvoltarea societăţii moderne, apare ca realitate în ţesătura ficţiunii umoristice, după ce s-a înţeles tîlcul metaforei sub care umoristul în mod aparent vrea să se ascundă, pentru a se recunoaşte şi alţii în propriul său chip. În satira umoristică, reflexiunea introduce un element de seriozitate dureroasă, cum spunea Pirandello, întrucît omul este văzut în casa lui „în cămaşă", adică fără ceea ce el vrea să pară pentru alţii, şi lacrimile apar cînd rîzînd astfel nu rîdem de alţii ci de noi înşine. Şi pentru că izvorul rîsului este prostia care împiedică observarea contradicţiei comice, în cazul cînd umoristul rîzînd de el vrea să rîdă şi de alţii, umorul presupune o mască a prostiei,

astfel încît, dacă cel luat în rîs se recunoaşte în cel ce rîde de el, rîde mai întîi de el însuşi, dacă are umor. Tocmai de aceea umoristul ţine să se scuze singur, în cazul cînd cel luat în rîs ar dovedi că înţelege despre ce e vorba. Scuzîndu-şi „prostia", aparent însuşită, întrucît ea se potriveşte cu o observaţie mai dură, el ştie bine că astfel explică sensul mai adînc al observaţiei lui, aşadar înţelepciunea cuprinsă în metafora lui, sub semnul aparentei prostii.

Toate popoarele au umorul lor, indiferent cum îl numesc, ca atitudine a celor ce iau viaţa aşa cum este, a oamenilor simpli, luaţi adesea în rîs pentru prostia lor. Desconsideraţi de cei din clasa de sus, care prin poziţia lor socială se credeau singurii posesori ai calităţilor omeneşti, cei săraci, aparţinînd „prostimii", au devenit şi o categorie psihică, a „proştilor", pe care cei de sus nu-i luau în seamă, dar care nu erau chiar atît de proşti cum păreau, căci adeseori ei foloseau masca prostiei doar pentru a observa ceea ce nu se cuvine, deci „prosteşte", şi a critica astfel pe cei de sus, ca şi cînd n-ar fi avut nici un gînd ascuns în observaţia lor. Cu alte cuvinte, recunoaşterea calităţii de „prost" a fost pentru prostime multă vreme doar forma „prostească" a unei anumite înţelepciuni, cu atît mai uşor de folosit cu cît ei nici nu i se recunoştea dreptul la un alt fel de a fi.

Ion Creangă în acest fel a fost un clasic al literaturii române, el exprimînd prin „ţărăniile" lui înţelepciunile „prostimii" din care n-a vrut să iasă cu totul, nici după ce a intrat în alt mediu social, păstrîndu-şi masca pentru a observa ceea ce „nu se cade" într-o lume ce vrea să pară altfel de cum este, făcîndu-se şi el că nu pricepe ceea ce alţii mai învăţaţi se silesc să-i lămurească, deşi altceva este de priceput. Ca povestitor, cînd s-a încumetat să şi scrie ceea ce povestea, el a lăsat cititorului următoarea prefaţă, ca un cifru al umorului său : „Multe prostii ăi fi citit de cînd eşti. Ceteşte, rogu-te, şi ceste şi unde-i vedè că nu-ţi vine la socoteală, ia pana în mînă, şi dă tu altceva mai bun la iveală, căci eu atîta m-am priceput şi atîta am făcut".

Privit între umoriştii lumii, Ion Creangă este un adevărat umorist prin ceea ce istoric s-a constituit în arta umorului : în primul rînd observaţia realităţii mai mult din inimă decît din cuget, deşi cugetarea nu devine, ca de obicei în artă, o formă a sentimentului, ci contrariul său ; la aceasta se adaugă îngăduinţa şi chiar simpatia pentru cei surprinşi în contradicţia dintre aparenţă şi realitate, cu motivarea că în viaţă nimic nu este grav decă e privit fără prejudecată, fără ca astfel să se îngăduie omului mai mult

decît trece de „omenia" lui. Dar în comparaţie cu formele caracteristice ale umorului la diferiţii scriitori ai literaturii universale în dezvoltarea ei istorică — umorul tragic la Cervantes, corosiv la Boccaccio, indecent la Rabelais, jovial la Chaucer, trist la Mark Twain, paradoxal la B. Shaw — umorul lui Creangă este un umor ţărănesc, păstrînd în el urmele originii lui folclorice, asemănător cu al scriitorilor din începuturile epocii moderne, în a căror operă se recunoaşte mai bine viziunea folclorică asupra lumii. Ca un adevărat ţăran, gata să se scuze mereu pentru „ţărăniile" sale, el observă prin ele ceea ce, fiind evident pentru oricine, nu se sfieşte să spună, chiar dacă unora nu le place adevărul. În acest fel l-a ajutat Eminescu pe povestitor să devină un mare scriitor. La „Junimea", solicitat să dea ceva pentru revistă, răspundea redactorului : „N-am adus nimic, dar dacă vreţi vă spun o anecdotă". Chiar lui Maiorescu, care de multe ori i-a putut auzi glumele încreţind fruntea, Creangă îi vorbea cam aşa : „Dar vă rog, multe prostii, şi în vreo două trei rînduri în viaţa mea, de cînd am avut norocirea a vă cunoaşte, chiar grosolănii am îndrăznit a spune faţă de dv., nu însă din răutate ci din prostie : m-a luat gura pe dinainte. Căci d-ta nu se poate să nu înţelegi inima mea. Iertaţi-mă, vă rog, de toate şi daţi-mi voie să vă spun şi acum una". Într-o formă asemănătoare, în care constă farmecul povestitorului, umorul său răspundea şi tinerilor care, grupaţi într-un „Cerc literar" la Iaşi, după mutarea „Junimii" la Bucureşti, îl considerau un continuator al lui Maiorescu, pontif al mişcării lor. Întrebat odată despre o poezie, ca mare critic ce se afla, el răspunde : „Bună, foarte bună, un sfîrîiac", pentru ca apoi să trebuiască să spună anecdota cu ţiganul care nu ştia să facă potcoave, ci doar să stingă în apă fierul înroşit în foc. Este acesta umorul lui moş Ion Roată, care cu înţelepciunea prostimii, „greu de cap", nu pricepea rosturile Unirii aşa cum boierul se căznea să le explice, căci, cum spune el : „chiar dacă ne-am pricepe şi noi la ceva, cine se mai uită în gura noastră ? vorba ceea, cucoane : Ţăranul cînd merge tropăieşte şi cînd vorbeşte hodorogeşte ; să ierte cinstita faţă a dumneavoastră. Eu socot că treaba asta se putea face şi fără noi ; că, de, noi ştim, a învîrti sapa, coasa şi secera ; dar dumneavoastră învîrtiţi condeiul şi cînd vreţi ştiţi a face din alb negru şi din negru alb... Dumnezeu v-a dăruit cu mintea ca să ne povăţuiţi şi pe noi, prostimea..." Din cele spuse de Ion Roată, după mintea lui cea „proastă", se înţelege că nu va aduce nici un bine unirea ţărilor sub conducerea boierilor, de aceea la vorbele lui toţi cei ca el se gîndeau că nici nu e aşa prost cum îl crede boierul, el spunînd ceea

ce toţi clăcaşii gîndeau, iar boierii nu voiau să înţeleagă că în unire sînt toţi egali, de la vlădică pînă la opincă. Aşa a vorbit el cu boierii şi în divanurile ad-hoc, înfruntînd îngîmfarea lor în numele prostimii: „Nu vă fie cu supărare, ia palmele acestea ţărăneşti ale noastre, străpunse de pălămidă şi pline de bătături cum le vedeţi, vă ţin pe dumneavoastră de atîta amar de vreme şi vă fac să huzuriţi de bine".

„Ţărăniile" lui Creangă, ca expresii ale înţelepciunii „prostimii" sînt deci observaţii satirice cu un vădit substrat social, expresii artistice ale umorului, forme în care însuşi poporul înţelege batjocura, fără a fi obligat să respecte convenţionalismul celor „de sus". Expresia oprită de multe ori pe culmea echivocului nu este un semn de jenă faţă de o lume serioasă, ci mai degrabă o tehnică impusă de specificul umorului ca formă de satiră. Obscenul nu este la Creangă o obsesie pornografică, chiar şi în povestirile zise pornografice, ci o privire a vieţii „dinăuntrul" ei, cu aerul „prostului" căruia nimic nu-i scapă şi nici nu se sfieşte să spună ce vede.

Morala lui Creangă este a tuturor realiştilor, morala lui Boccaccio sau a lui Rabelais, care considerau bine tot ceea ce, prin legile firii, denunţă orice făţărnicie în ignorarea celor ce nu pot fi altfel de cum sînt. Rabelais, ca şi Rousseau mai tîrziu, consideră rău ceea ce vrea să depăşească natura, adică tocmai ceea ce în concepţia religioasă trebuia să apropie pe om de condiţia divină. Din unghiul acestei înţelegeri uşor au putut considera răzvrătiţii moderni pe Dumnezeu ca izvor al răului, iar pe diavol, ca simbol al pămîntescului, izvor al puterii creatoare a omului. În tradiţia folclorică se păstrează „erezia" contribuţiei diavolului la creaţia lumii, ispitind pe om în creaţiile lui, potrivnice atotputerniciei divine. „Păcatul" nu poate fi deci ascuns de haina schivniciei şi, cum spunea Rabelais, dacă „sutana şi gluga călugărească îşi atrag batjocorile, insultele şi blestemele lumii, pricina este că dînşii mănîncă murdăria lumii, adică păcatele, şi de aceea lumea îi respinge ca pe nişte mănîncă-scîrnă în sălaşurile lor care sînt schiturile şi mănăstirile şi sînt îndepărtaţi de la orice legătură mai strînsă cu lumea". Literaturile moderne au cultivat tema şi o dată cu modernizarea literaturii române ea este abordată de iluminişti, în special în epopeea comică a lui Budai-Deleanu, unde călugării „se înfruptă cîteodată" din păcat, introdus în mănăstire sub chip femeiesc. Tot aşa se înfruptă ei din cele lumeşti în *Amintirile* lui Creangă. Nici o deosebire de natură nu este între călugării lui Creangă şi ai lui Boccaccio sau Rabelais, între călugării

de la mănăstirea Neamțu și cei de la mănăstirea Thélème, pe care „fratele Ioan" a înființat-o după bunele sfaturi ale lui Gargantua :

„Tot tata mai spunea că ar fi auzit de la bunicul bunicului meu că protopopul de la Neamț de pe vremea aceea ar fi zis unor călugărițe care pribegeau în săptămîna mare prin tîrg :

— Maicelor !

— Blagoslovește, cinstite părinte !

— De ce nu vă astîmpărați în mănăstire și să vă căutați de suflet măcar în săptămîna patimilor !...

— Apoi dă, cinstite părinte, ci-că ar fi răspuns ele, cu smerenie : lîna asta ne mănîncă, păcatele noastre, dar n-am mai veni noi ! Căci, cum știi sfinția ta, mai mult cu șeiacul ne hrănim, și apoi de nu curge, măcar picură și cine mișcă tot pișcă..."

Expresia echivocă este anume căutată pentru a da observației o formă mai corosivă, mai potrivită cu intențiile satirice ale povestitorului. Întîmplările sînt astfel numai pilde într-o observație umoristică. Așa s-a întîmplat odată că a trecut o oaste de nemți pe la mănăstirile de maici de la Agapia și Văratic :

„Și cîte oștiri străine și o droaie de cătane călări, tot nemți de cei mari, îmbrăcați numai în fir, au trecut în vremea copilăriei mele, cu săbiile scoase prin Humulești, spre mănăstirile de maice, după Natalița cea frumoasă ! Și au făcut nemții mare tărăboi prin mănăstiri, și au răscolit de-a fir-a-păr toate chiliile maicelor, dar n-au găsit-o, căci beciul privighetorului Pîrvu din Tîrgu Neamțului putea să tăinuiască, la nevoie, o Domniță. Și noroc de văraticence, care au știut a-i domoli, luîndu-i cu binișorul și a-i face să-și bage săbiile în teacă, spuindu-le că cei ce scot sabia, de sabie vor pieri !"

Aceasta este deci ispita diavolului într-o lume ascunsă în fățărnicie, ispită tălmăcită chiar în limba bisericească, cu aerul nevinovăției. De unde și dorința sinceră a povestitorului de a sluji cele bisericești, ca un adevărat călugăr, săturat de atîta învățătură la școala de popi :

— „Ce necaz pe capul meu ! Preoții noștri din sat n-au mai trepădat pe la Socola, și mila sfîntului ! nu-i încape cureaua de pîntecoși ce sînt. D-apoi călugării : o adunătură de zamparagii duglișí ce sînt, din toată lumea cuibăriți prin mănăstire, ce, nu ajung ? Și eu să înșir atîtea școli : în Humulești, la Broșteni în creierii munților, în Neamț, la Fălticeni și acum la Socola, pentru a căpăta voie să mă fac ia acolo un popă prost, cu preuteasă și copii : prea mult mi se cere !

Acuş îi spun mamei că mă duc la călugărie, în Neamţ ori la Secu. Şi cîtă carte ştiu, cîtă nu ştiu, peste cîţiva ani pot s-ajung dichiu la vreun mitoc, şi să strîng un ştiubei plin de galbeni, ca părintele Chirilaş, de la jugărit, din Vînătorii Neamţului. Ş-apoi atunci... pune-ţi cuvioase Ilarie plosca cu rachiu la şold, icrişoare moi cît se poate de multe, şi altceva de gustare în buzunările dulamei, pistoalele-n brîu, pe sub rasă, comănacul pe-o ureche şi cu sabia Duhului în mînă şi pletele-n vînt, ia-o la papuc peste „Piciorul rău" spre „Cărarea afurisită" dintre Secu şi Agapia din deal, unde toată vara se aude cîntînd cu glas îngeresc:

Ici, în vale, la părău,
Mieluşa lui Dumnezeu!

Iar cîte un glas gros răspunde:

Hop şi eu de la Durău,
Berbecul lui Dumnezeu!...

Căci fără să vreau, aflasem şi eu păcătosul cîte ceva din tainele călugăreşti... umblînd vara cu băieţii după... bureţi, prin părţile acele, de unde prinsesem şi gust de călugărie... Ştii, ca omul cuprins de evlavie."

Ca şi I. Budai-Deleanu, înaintaşul său în literatura română, Creangă a privit feţele bisericeşti nu atît în lumina sfinţeniei cît în umbra păcatului, nu fără oarecare îngăduinţă, împăcat cu gîndul că „doar Dumnezeu cel mare nu s-a răstignit numai pentru un om pe lumea asta". Din umorul povestitorului se vede însă dezaprobarea „păcatelor" cînd ele sînt ale unor oameni ce şi-au făcut din acoperirea lor o ocupaţie socială. Astfel credinţa în Dumnezeu este lipsită de dramatism, după înţelepciunea tatălui său, care-i răspundea nevestei:

„Ian mai taci măi femeie, că biserica-i în inima omului şi dacă voi muri tot la biserică am să şed, nu mai face şi tu atîta vorbă ca fariseul cel făţarnic. Bate-te mai bine peste gură şi zi ca vameşul: „Doamne milostiv fii mie păcătoasei, care-mi tot îmbălorez gura pe bărbat degeaba."

Dacă la „şcoala de popi" copiii treceau prin „meşteşugul de tîmpenie" al învăţării după pedagogia vremii, aceasta era pentru că avea cine-i sfătui, după înţelepciunea celor cu experienţa vieţii de atunci, într-o observaţie de ordin social: „Ia mai bine rugaţi-vă cu toată inima sfîntului hăraşc Nicolai de la Humuleşti, doar v-a ajuta să vă vedeţi popi o dat! — le spunea moş Vasile

— Ş-apoi atunci... aţi scăpat şi voi deasupra nevoii : bir n-aveţi a da, şi havalèle nu faceţi ; la mese şedeţi tot în capul cinstei şi mîncaţi tot plăcinte şi găini fripte. Iar la urmă vă plăteşte şi dinţăritul... Vorba ceea : picioare de cal, gură de lup, obraz de scoarţă şi pîntece de iapă se cer unui popă, şi nu-i mai trebuie altă ceva. Bine-ar fi, Doamne iartă-mă, ca feţele bisericeşti să fie altfel... Dar... veţi fi auzit voi că popa are mînă de luat, nu de dat ; el mănîncă şi de pe viu şi de pe mort."

În prelungirea *Amintirilor* apare şi dascălul vremii, popa Duhu, din aceeaşi lume cu popa Buligă „cel buclucaş", care-şi zvîrlea potcapul de-o parte şi se lua la joc de-a valma cu copiii după fluierul lui moş Bodrîngă din Fălticeni, şi care după cîteva pahare răsturnate pe gît exclama : „Cînd ne-a fi mai rău tot aşa să ne fie" — deci un om din lumea lui popa Smîntînă, cum îi spuneau ieşenii lui Creangă, răspopitul. Fără să ţină taina universului în degetul lui mic, el era tot aşa de rupt în coate ca şi dascălul din poezia lui Eminescu. Avea şi el cîteva traftoloage greceşti, latineşti, bulgăreşti, franţuzeşti, ruseşti şi româneşti, dar înţelepciunea lui era mai pămîntească : „decît să dai de pomană la calici sîmbăta, mai bine ceva de băut mahmurilor marţea". Nu se prea putea lăuda că nu-i plăceau cele lumeşti, căci spunea el : „din tinereţele mele, multe oale şi ulcele se luptă cu mine, dar mai multe păhărele sînt cîte stele sînt pe ceri". „Şi cîte ponturi şi ponosuri nu da dintr-însul... că nu i-a tors mă-sa pe limbă". Păcatele unor astfel de popi sînt ale oamenilor ce se bucură de viaţă aşa cum este, de unde şi îngăduinţa pentru ele. Dar dincolo de abdicarea de la condiţia ideală a profesiunii lor se văd în ele victimele vremii povestitorului, în profilul dascălului care „cuprins de foame şi obosit de osteneală şi gîndire, îşi ia cătenel drumul spre gazdă, unde-l aşteaptă sărăcia cu masa întinsă".

Prin configurarea personajelor în orînduirea socială a veacului trecut, povestitorul surprinde în privirea lui satirică, cu indulgenţă dar şi cu amărăciune, instituţiile ei, şcoala, biserica, armata, o lume „contrafăcută" în ficţiuni care, fără să înjosească viaţa, sporeşte bucuria trăirii ei din plin. Unele păcate fiind ale oamenilor, altele ale vremii, umorul povestitorului se potriveşte cu realismul observaţiei, ca privire a realităţii sociale de jos în sus, cu încredere în schimbarea ei cu vremea, observaţia plăcînd atît celor ce se amuză cu ţărăniile lui, prosteşte, cît şi celor ce înţeleg tîlcul lor mai adînc.

Lumea obiectivă a copilăriei povestitorului aparţine unei anumite epoci istorice, prezentată realist, dar retrăită subiectiv în

Amintiri, este *lumea copilăriei* pe care o confruntăm nu numai cu biografia povestitorului, ci și cu propria noastră copilărie, cu a tuturor celor ce își amintesc din ea ceea ce merită să fie regretat, chiar dacă năzdrăvăniile apar pe un fundal social întunecat. Unele din neajunsurile cuprinse în observația umoristică sînt astfel iertate, personajele acționînd cu slăbiciunile inerente firii omenești ce nu dispar o dată cu epoca, deși nu se văd motivele menținerii lor.

Iată-l, bunăoară, pe școlarul de altă dată, care-și îngrămădea în memorie tot ceea ce dascălii nepricepuți, cu meșteșugul lor de tîmpenie, nu l-au putut face să înțeleagă, pe „mustăciosul Dăvidică de la Fărcașa, care tipărea o mămăligă pînă mîntuia de spus, pe de rost, repede și fără greș, toată istoria Vechiului Testament de Filaret Scriban, împărțită în perioade, și pronumele conjunctive de dativ și acuzativ din gramatica lui Măcărescu: mi-ți-i; ni-vi-li; me-te-îl-o; ne-ve-i-le; mi-ți-i; ni-vi-li". Și regretul scriitorului, împreună cu al nostru: „Dumnezeu să-l ierte! că n-avu parte să se preoțească! A murit sărmanul, înainte de vreme, înecat cu pronumele conjunctive, peritu-le-ar fi numele să le piară, că au mîncat juvaer de flăcău." Dacă dascălii din Fălticeni ar fi cunoscut metoda pedagogică pe care Gulliver o întîlnise la Academia de științe din țara Balimbarbilor, desigur că s-ar fi evitat atari consecințe: fiecare propoziție scrisă pe un fel de anafură cu o cerneală cefalică, astfel că prin mistuire cerneala urcă la cap propoziția. Metoda era ingenioasă, problema rămînea numai ca anafura să le placă elevilor și să n-o arunce pe ascuns. Căci, e drept, învățătura era o bătaie de cap, dar nu făcea multe victime: școlarilor nu le era a învăța „cum nu-i este cînelui a linge sare", cartea „așa e făcută, dracul s-o ieie! cum pui mîna pe dînsa îndată-ți vine somn". Însă dacă așa-i cartea făcută e și pentru că școlarul s-a obișnuit așa cu ea, astfel că școala veche era vinovată de victimele învățăturii, cu toate că apărarea școlarilor, cu compasiune, lasă să se înțeleagă și o anumită slăbiciune a școlarilor de totdeauna.

Și nu este aceasta singura slăbiciune a personajelor lui Creangă, observate cu umor. Ca observator al realității vieții, el este convins de unele inconveniente ale perfecțiunii omenești, de care rîde din inimă de cîte ori vrea să ilustreze ordinea ideală a vieții cu figuri din lumea concretă. Privindu-și eroii „în haina lor de-acasă", îi surprinde în abdicările de la condiția ideală: pe popa Duhu în nepotrivirea cu tipul dascălului ideal, pe călugărițe cu schivnicia imaculată, pe moș Nichifor Coțcariul cu căsnicia ideală.

Dacă în *Amintiri* călugării se mai „înfruptă" și ei din cele lumești, pe „cărarea afurisită", din *Povestea lui Moș Nichifor Coțcariul*, se vede că nu se știe niciodată cînd îi iese omului în cale păcatul, măcar în gînd dacă nu în faptă, mai ales cînd e învățat cu drumurile, fapta posibilă fiind sursă de umor în povestirea întîmplării. „Harabagia e mai bună, zice moș Nichifor, că ai de-a face tot cu o marfă vie, care la deal se dă jos, la vale se dă jos, iar la popas în căruță". Cînd cineva nu știa acest lucru îi spunea el: „Ia mai dă-te și d-ta oleacă pe jos, că nu mi-i de alta, dar mă tem că-i înțepeni în căruță". De urîtul babei își vedea de cărăușia lui, mai cu seamă cu femei și călugărițe. N-a avut clenci decît cu maica Evlampia de la Văratic pe care, spunea el, „am lăsat-o în plata lui Dumnezeu, pentru că am văzut-o că este pidosnică și voiește cu orice chip să se adape numai de la un izvor". Dar cum era „evlavios" din fire și nu voia să cadă blestemul preoțesc peste capul lui din pricina călugărițelor, el s-a hotărît să nu mai cărăușească decît negustori, căci negustorul trăiește „din săul lui și pe sama lui". Cînd într-o zi jupîn Strul din Tîrgul Neamțului îi încredințează pe noru-sa Malca, s-o ducă la bărbatul ei în Piatra, harabagiul îi dă toate asigurările pentru drum: „Am mai umblat eu c-o mulțime de cocoane, cu maice, boieroaice, și cu alte fețe cinstite, și slavă Domnului! nu s-au plîns de mine". Învățat cu drumul, știe să-i ție femeii de urît. Din pricina balaurilor și a lupilor care le-ar fi putut ieși în cale, Malca se lipea de Nichifor ca lipitoarea, fără să-i displacă, de pînă și el se face că înțelege: „Ce-i tînăr tot tînăr, îți vine a te juca, giupîneșică, așa-i... prea des vrei să vie, doar nu-i de tot copacul cîte un lup". După ce s-a rupt o roată, tocmai în mijlocul pădurii, unde era iarba mai frumoasă, Malca, înghețată de frică, a trebuit să coboare lîngă Nichifor, care nu putea dormi „de răul nebunelor de privighetori cărora tocmai acum le era vremea să se drăgostească". Prin firea lucrurilor, moș Nichifor căruia îi venea să turbeze la gîndul că se întoarce acasă la baba lui „stîrpitură", și Malca, femeie senzuală, măritată de curînd, dintr-o așteptată întîmplare, aveau să se potrivească așa de bine la drum că „după aceasta tot la două-trei săptămîni giupîneșica Malca venea în Neamțu la socri și se întorcea acasă numai cu moș Nichifor, fără să se mai teamă de lup".

Moș Nichifor era om vrednic și pururea vesel, nu sta din șuguit cu toți drumeții: „cînd spunea cîte una te țineai cu mîna de inimă rîzînd". Un fel de Ion Creangă deci, care avea pentru prieteni și o altă variantă a poveștii lui Nichifor. Pentru că personajul acționează cu slăbiciunile inerente firii omenești, umorul acoperă res-

ponsabilitatea lui morală. Obscenul, ca modalitate a comicului, pune în contradicţie realitatea cu condiţia ideală a omului, umorul povestitorului constînd tocmai în echivocul care ne scuteşte de urmărirea întîmplărilor pînă la ceea ce în realitate este obscen.

Ceea ce aduce opera lui Creangă, cum a observat primul adevărat critic al ei, N. Iorga [1], este un rîs ce vine din inimă, rîsul sănătos şi puternic care trebuie să trezească tot rîs în mintea celui ce citeşte, fie că este vorba de *Amintiri*, fie de *Poveşti*. Despre lumea lui se poate spune, cum s-a spus despre a lui Rabelais, că nu este o lume, ci lumea însăşi. Din arta lui se desprinde o filozofie optimistă, în care nimic transcendent nu se constituie în obiect de cunoaştere, fantasticul fiind şi el o formă neobişnuită de modificare a realităţii pentru a produce rîsul în stilul de poveste populară. Din confruntarea fantasticului cu realul rezultă umorul în poveştile scriitorului, prelungiri ale amintirilor lui. Dumnezeu vorbeşte oamenilor ca un bătrîn sfătos din satul lor, iar omul îl păcăleşte ca să-şi mai poată vedea de cele lumeşti. „Ei, Ivane, destul de-acum ; ţi-ai trăit traiul şi ţi-ai mîncat mălaiul. De milostiv, milostiv eşti, de bun la inimă bun ai fost, nu-i vorbă ; dar de la o vreme încoace, cam de pe cînd ţi-am blagoslovit turbinca aceasta, te-ai făcut prea nu ştiu cum. Cu dracii de la boierul cela, ai făcut hara-para. La iad ai tras un guleai, de ţi s-a dus vestea ca de popă tuns. Cu moartea te-am lăsat pînă acum de ţi-ai făcut mendrele, cum ai vrut, n-ai ce zice. Dar toate-s pîn'la o vreme, fătul meu. De-acum ţi-a venit şi ţie rîndul să mori, n-am ce-ţi face. Trebuie să dăm fiecăruia ce este al său, căci moartea are socoteala ei; nu-i lăsată numai aşa, degeaba, cum crezi tu".

Nici diavolul nu este un personaj cu totul supranatural. Deşi omul se asociază cu el, diavolul este adeseori păcălit, neavînd mai multă minte decît oricare pămîntean şi chiar unul ca Dănilă Prepeleac îl poate întrece în şiretenie. Dar în această şiretenie, ascunsă sub masca prostiei, se recunoaşte înţelepciunea prin care omul pămîntean, scăpat de prejudecăţi, în experienţa proprie de viaţă, se cuminţeşte dovedindu-se singurul stăpîn al vieţii, nesupus nici unei alte forţe supranaturale. Diavolul din lumea lui Creangă nu are semnificaţia unui Satan romantic, omul neînţelegîndu-se cu el pentru a răsturna ordinea divină, ci doar pentru a dovedi nepotrivirea ei cu ordinea umană. În această nepotrivire, văzută „ţărăneşte", adică din interiorul vieţii pămînteşti, constă umorul scriitorului şi în poveştile cu diavolul. Omul care face pactul

[1] N. Iorga, Ion Creangă, în Pagini de critică din tinereţe, p. 188.

cu diavolul apare mai întîi ca un prost pentru ca, sub masca prostiei, „cuminţirea" lui să exprime o înţelepciune mai presus de orice putere drăcească, silind pe cel păcălit să-l ducă în spate cu comoara pe care o scoate de sub puterea lui. Tratarea realistă a fabulosului face ca dracul să apară ca un ţînc din Humuleşti, cu care Stan vorbeşte „în dodii", ca personajele *Amintirilor* :

— „Să intri la stăpîn? D-apoi tu nici de păscut gîştele nu eşti bun... Cam de cîţi ani ăi fi tu?

— Ia poate că am vreo treisprezece ani.

— Ce spui, tu, măi?... Apoi dar bine a zis cine-a zis că vrabia tot pui, dar numai dracul o ştie de cînd îi... Eu de abia ţi-aş fi dat şapte, mult opt ani. Dar ce, Doamne iartă-mă, pesemne că şi straiele aceste pocite fac să arăţi aşa de sfrijit şi închircit. Am mai văzut deunăzi umblînd pe aici prin sat un cioflingar de-al de tine, dar acela era oleacă mai chipos şi altfel îmbrăcat...

Cu antereu de canavaţă
Ce se ţinea numa-n aţă.
Şi cu nădragi de Anglie,
Petece pe ei o mie.

Cînd mergea pe drum, nădragii mergeau alăturea cu drumul: ci-că umbla după strîns pielicele; şi cum trecea pe la poarta mea, de-abia l-am scos din gura lui Zurzan; l-a pieptănat de i-au mers peticele. Vorba ceea: Aş veni desară la voi, dar mi-e ruşine de cîni. Şi acum parcă-l văd cît era de ferfeniţos şi cum îşi culegea boarfele de pe jos. Oleacă de n-ai păţit şi tu ca dînsul."

Învăţătura morală a poveştii nu dă pactului cu diavolul alt sens decît acela al înţelepciunii la care omul ajunge prin propria sa încercare, fără nici o intervenţie supranaturală: „Şi iaca aşa, oameni buni, s-a izbăvit Ipate şi de dracul şi de babă, trăind în pace cu nevasta şi copiii săi. Şi după aceea, cînd îi spunea cumva cineva cîte ceva de pe undeva, care era cam aşa şi aşa, Ipate flutura din cap şi zicea: Ia păziţi-vă mai bine treaba şi nu-mi tot spuneţi cai verzi pe pereţi, că eu îs Stan păţitul."

Lumea fantastică a poveştilor prin care vîrsta copilăriei trăieşte realitatea este coborîtă în hotarul satului, evocat de el ca o lume aievea, în *Amintiri*. Este una şi aceeaşi lume, privită din două aspecte, fantastic şi real, prin două forme de observaţie satirică implicată în orice artă realistă, umorul şi ironia, o dată de jos în sus, cu îngăduinţă şi simpatie, altă dată de sus în jos, cu superioritate şi dispreţ. Dar fiindcă la Creangă, cum observă G. Călines-

cu [1], lumea întreagă nu este decît o sporire a dimensiunilor rînduielii din sat, ironia nu numai că nu ia forma unei disprețuiri totale a vieții, pentru păcatele ei, ci se convertește în umor, după o tehnică poetică specifică artei folclorice. Eroii basmului lui Creangă, privit în prelungirea amintirilor, nu au nimic din alura maiestuoasă a celor din poemele antice sau medievale, în care acțiunea se desfășoară sub semnul miraculosului. Miraculosul se înfățișează în acțiuni burlești, asemănătoare ca ale uriașilor din povestea lui Rabelais sau ale povestirilor lui Swift. Faptele eroilor din *Harap-Alb* sînt aceleași coțcării și farse din celelalte povestiri, „vorba ceea" :

Cîte-n lună și în stele
De-ți venea să rîzi de ele
Sau să rîzi ca un nebun
Credeți-mă ce vă spun.

J. Boutière afirmă că pentru a-i da povestirii o mai mare unitate — fărămițată prin lungimea-i neobișnuită — s-ar putea suprima certurile dese ale personajelor, fără ca acțiunea să sufere. Ele ar fi numai niște adaosuri, de interes mediocru, la o temă generală populară care poate fi urmărită în cîteva variante albaneze și neogrecești. Dacă într-adevăr acțiunea basmului suferă de pe urma acestora e mai greu de susținut, căci tocmai prin vorbăria personajelor luăm cunoștință de comportarea lor umană, în contradicție cu condiția ideală a personajelor de basm, din care rezultă umorul. Însoțitorii lui Harap-Alb, Ochilă, Gerilă, Flămînzilă, ca personificări ale trebuințelor omenești neîmplinite în realitatea pe care basmul o reflectă, apar mai cu seamă în acțiuni ce nu cer un mare eroism, de unde și îngăduința pentru înfățișarea lor de eroi : „Și cum au ajuns (la împăratul Roșu) intră buluc în ogradă, tusșesc, Harap-Alb înainte și ceilalți din urmă, care de care mai chipos și mai îmbrăcat, de se tîrau ațele și curgeau oghelele după dînșii, parcă era oastea lui Papuc Hogea Hogegarul." Vorba povestitorului, prevenitor asupra umanizării eroismului, privit cu același umor, „poate i-a veni vreunul de hac împăratului, căci mai știi cum vine vremea ?

Lumea asta e pe dos
Toate merg cu capu-n jos :
Puțini suie, mulți coboară,
Unul macină la moară."

[1] G. Călinescu, **Viața lui Ion Creangă**, Buc., 1938, p. 34.

Ajunşi la împărat, au mai întîi grijă să-şi arate eroismul în ale mîncării : „Şi înălţimei voastre gînd bun şi mînă slobodă, ca să ne daţi cît se poate mai multă mîncare şi băuturică, zise Setilă, căruia îi lăsa gura apă ; că din mîncare şi băutură las' dacă ne-a întrece cineva, numai la treabă nu ne prea punem noi cu nebunii". În această înfăţişare, chiar cînd nepotrivirea dintre fantastic şi real îi pune într-o contradicţie comică, zîmbetul nu anulează obiectul vizat, ci sporeşte admiraţia. Contrafacerea umoristică nu merge pînă la înjosirea eroismului, întrucît compromiterea lui în acţiuni burleşti are doar sensul unei umanizări a eroilor, ei făcînd fapte supranaturale, de basm, ca şi cînd n-ar face nimic deosebit. Vitejiile lor, ca şi aventurile lui Don Quijote, oricît de groteşti ar părea, corespund idealurilor omului în viaţa reală, fiind în slujba cinstei, credinţei, loialităţii, dreptăţii. Dacă am vrea să pătrundem înţelesul virtuţilor lor, termenul de comparaţie n-ar fi în nici un caz virtutea din epopeele clasice sau legendele hagiografice. Prin grotescul personajelor, dacă n-am putea confunda eroismul lor cu al aventurierilor ingenioşi din romanele picareşti, care ridiculizează bravurile cavalereşti, putem totuşi să apropiem viziunea scriitorului nostru de aceea a lui Cervantes, primul dintre scriitorii lumii care, din perspectiva filozofiei antropocentrice a Renaşterii, a coborît omul pe pămînt. Lumea lui Cervantes este îngrădită în terestru, acţiunile eroice fiind lipsite de miraculos. Lumea lui Creangă e o lume de poveste, dar de poveste adevărată, cu oameni adevăraţi, recunoscuţi în viaţă, efectul literar al operei, cum arată G. Călinescu, provenind din alăturarea originală a miraculosului cu cea mai specifică realitate. [1].

J. Boutière a arătat mai întîi că arta lui Creangă constă în puterea de individualizare a personajelor fantastice : „...înzestrat cu un mare talent, el a dat acestor ficţiuni viaţa care le lipsea şi *Poveştile* prezintă în cele mai multe părţi nu palide figuri de legende, ci portretul viu al ţăranilor moldoveni, contemporani cu povestitorul. Creangă a făcut astfel din povestea tradiţională ceea ce Alecsandri a făcut mai înainte din poezia populară : operă de artă" [2]. Eroii din poveştile lui Creangă, completează G. Călinescu, sînt, în înţelesul bun literar, vulgari. Amestecul acesta de fabulos şi ţărănie, de ireal şi real, face tot farmecul povestirilor — putem adăuga, umorul lor. Deci realismul scriitorului, acelaşi în lumea

---

[1] G. Călinescu, op. cit., p. 115.

[2] Jean Boutière, La vie et l'oeuvre de I. Creangă, Paris, 1930, p. 219.

reală și în cea fantastică, explică umorul scriitorului, specificul lui, în comparație cu umorul altor scriitori.

Dintre toți scriitorii noștri, Creangă a fost comparat mai des cu C. Hogaș. Trebuie însă să ținem seama de privirea peisajului rustic în opera fiecăruia. Creangă, departe de orice tendință romantic-poetizantă, observă lumea înconjurătoare în spiritul tradiției populare. Dacă fantasticul este amestecat cu realul, miturile lui sînt închipuite în spirit folcloric, cum a arătat J. Boutière în monografia lui. Universul este pentru povestitor închis în hotarele satului : cerul, cu toți zmeii și zînele lui, este mărginit între aceste hotare. Natura nu este pentru el un spectacol sublim, ca pentru romantici, ci o realitate pămîntească în a cărei condiție trăiesc toți eroii săi, și arta lui constă în puterea de reprezentare a lor în această condiție, după metoda realismului. Ca formă a comicului, alăturînd la elementul ideal realitatea care îl anulează, umorul este o negație a sublimului, fiind mai potrivit cu proza decît cu poezia, și mai potrivit cu proza în care povestitorul, ascuns sub masca prostiei, batjocorește ceea ce omul caută în imposibil. Și pentru că o astfel de mască este cea pe care omul și-o alege cu chipuri din lumea animalelor, de vreme ce însușirile umane pot fi simbolizate prin însușirile animalelor, Creangă ar fi fost scriitorul cel mai indicat să scrie fabule, cum a și început prin povestirile sale didactice. Tot așa în literatura contemporană. T. Arghezi cu aceeași viziune poetică, a urmat modelul lui La Fontaine nu numai traducîndu-l, ci și imitîndu-l în producții proprii, de unde și comportarea „animalică" a unora din figurile sale, surprinse în împrejurări calificate de critici drept vulgare. Prin asemănarea personajelor cu modelul real, povestirea lui Creangă, construită pe tehnica umorului, devine anecdotă, căci în anecdotă caracterele nu sînt individualizate prin evenimente inventate, ca în roman, ci numai subordonate unor împrejurări al căror deznodămînt se rezolvă în maxime generale, aceleași cu concluziile morale ale fabulelor. Povestitorul, fără să se adreseze cuiva, rîde de toți, povestirile lui dobîndind un sens anecdotic, ca schemele umoristice pe care le umplem cu conținut în momentul în care descoperim propria noastră viață în aceea a personajelor. Atitudinea pe care el o exprimă este a unui contemplator împăcat cu viața privită dinăuntrul ei, într-un rîs blînd, uman.

În perspectiva literaturii universale, nu gravul Molière ar putea fi ascendentul lui Creangă, întrucît în comediile moralistului francez contradicția realului cu idealul, deși provoacă rîsul, dezvăluie un fond tragic al vieții, de care personajele nu-și dau seama,

fiind chiar prin aceasta vrednice de rîs, scriitorul izolîndu-se de lume pe o poziție superioară, de unde observă jocul cu gravitate. Tragicul, ca rezultat al unei meditații, cînd nu este exprimat în spectacolul tragic, poate fi mai ușor exprimat prin poezie și dacă el alunecă spre sarcasm, ia mai repede forma ironiei decît a umorului. Ironia este modalitatea poetică de a rîde de această lume, umorul potrivindu-se mai bine cu proza epică. Creangă se apropie mai degrabă de veselul Regnard, care aduce un comic ușor, fără implicații filozofante, sau de jovialul Chaucer, țăran ca și el în esența umorului său. El rîde de lumea aceasta, de oameni în general, împreună cu personajele și cu cititorii, nu pentru că lumea prin rosturile ei n-ar merita decît rîsul, cum se presupune în atitudinea ironică, ci pentru că viața nu trebuie problematizată printr-un principiu ascuns al ei, în ea totul explicîndu-se după rînduieli firești, mai mult sau mai puțin denaturate de rînduielile sociale.

Prin fabulația fantasticului și prin jovialitatea rîsului, Creangă se poate raporta la Dickens sau Rabelais, chiar la Boccaccio, prin duioșia evocării lui M. Twain, chiar dacă măsura aprecierii nu este aceeași. Dar, dacă-l privim între umoriștii lumii, Creangă se arată ca un scriitor original prin umorul său țărănesc, expresie autentică a spiritului țăranului român din vremea lui. Arta lui de povestitor, artă de fabulist și anecdotist, trebuie căutată în primul rînd în stilul oral al exprimării lui, stil autentic popular, încărcat cu expresiile înțelepciunii poporului, forme artistice ale umorului său. Și prin această artă este el în primul rînd un clasic al literaturii române, dar în al doilea rînd și un umorist între umoriștii lumii, cu valoare universală, dacă prin universalitate înțelegem expresia cea mai înaltă a originalității naționale a unui scriitor.

M. *Eminescu, I. Creangă, Studii,* Timișoara, 1965, pp. 283—303.

G. I. TOHĂNEANU

ORALITATE ȘI RELIEF

Componenta stilistică fundamentală a prozei lui Creangă este, fără îndoială, o r a l i t a t e a [1]. Scriitorului îi sînt mai dragi vorbele rostite decît cuvintele scrise [2]. El nu rîvnește decît la gloria modestă a p o v e s t i t o r u l u i și în această calitate se prenumără, în planul ficțiunii, printre oaspeții de la nunta lui Harap-Alb: „Și mai fost-au poftiți încă: crai, crăiese și-mpărați, oameni în samă băgați ș-un păcat de *povestariu*, fără bani în buzunariu". Ca alți mari prozatori artiști [3] — ca Flaubert, bunăoară — Creangă se asculta povestind, și numai după aceea așternea cuvintele pe hîrtie. Aspectul s c r i s al narațiunii reprezintă în ochii săi doar un mijloc — de altfel, destul de imperfect — pentru a-și face, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, a u z i t ă vocea, dincolo de existența sa fizică. Acestui scop suprem îi sînt subsumate cele mai multe dintre procedeele artei sale. Comunicarea cititorului cu marele humuleștean beneficiază, prin aceasta, de un spor de autenticitate, în stare să creeze, pe alocurea, iluzia unui colocviu intim, dincolo de vreme. Creangă scrie, așadar, ca să fie a s c u l t a t, iar textul prozei sale are nevoie de suflarea caldă și de mlădierile vii ale graiului, pentru ca să prindă strălucire și să-și dezvăluie pe deplin tîlcul.

În lipsa inflexiunilor vocii și a celorlalte disponibilități ale viului grai, Creangă se mulțumește să le sugereze printr-o serie de procedee g r a f i c e, de pildă prin distribuția atentă a „punctelor de suspensie", marcînd discontinuitatea vorbirii, variațiile de durată ale sunetelor [4], un anumit debit precum și alți indici ai diferitelor stări emoționale.

Nora cea mare, „robace și supusă" față de soacră-sa, și de asemenea cea mijlocie sînt pline de temeri față de inițiativele vizînd emanciparea, preconizate de cumnata lor. Replica se alcătuiește treptat, țesută, la început, din șovăieli și împleticiri:

„— *Apoi dar... dă!* [...] fă cum știi; numai să nu ne bagi în belea" (S, 11)[5].

Sastisită de „șotiile" lui Ivan, care, prefăcîndu-se că nu știe cum trebuie să se așeze în „raclă", cîștiga clipe prețioase, Moartea își pierde, pînă la urmă, răbdarea:

„— A [...] *ra* [...] *ca' de mine și de mine!* Dar nici atîta lucru nu știi? Se vede că numai de blăstămății ai fost bun în lumea asta... Ia fugi de-acolo, să-ți arăt eu, nebunule ce ești!" (IT, 174).

Regretul amar și sentimentul de autocompătimire care învîrstează gîndurile lui Ivan Turbincă în preajma morții sînt redate cu ajutorul aceluiași procedeu grafic: „Mai am numai trei zile de trăit, și *te* [...] *ai dus*, Ivane, de pe fața pămîntului!" (IT, 173). Aparținînd unui crîmpei de monolog interior, faptul citat devine și mai semnificativ, întrucît prozatorul conferă gîndurilor înseși unele atribute ale vorbirii.

Nu altfel procedează Creangă atunci cînd, transcriind o replică a lui Gerilă, urmărește să obțină, în aliajul ironiei cu amenințarea, un coeficient sporit al acesteia din urmă:

„— ...Voi să vă lăfăiți și să huzuriți de căldură, iară eu să crăp de frig. *Bu* [...] *nă treabă!*"[6] (Ha, 133).

Rupînd cuvîntul în două, „punctele de suspensie" marchează, de fapt, prelungirea vocalei accentuate *(ú)*. Același efect se realizează și prin repetarea, în scris, a vocalei aflate sub accent: „— Bună masa, cumătră! *Tiii, da ce mai pește ai! Dă-mi și mie, că taaare mi-i* poftă!" (la Iorgu Iordan, *Stilistica*, 61). Menționez că, în acest ultim caz, procedeul grafic poate semnifica fie lungirea uniformă a vocalei, fie „despicarea" ei în hiat, realizată printr-o înmlădiere caracteristică a intonației *(tă-à-re)*.

Sub imperiul vieții afective, vorbirea vie înregistrează lungirea și a altor vocale din corpul cuvintelor, nu numai a acelor accentuate. În contextul unui verb al mișcării, adverbul *binișor* — rostit cu intonația adecvată — exprimă nuanțat strecurarea furtivă: „După ce hoața de vulpe a aruncat o mulțime de pește în drum, *biniișor!* sare și ea din car" (la Iordan, *Stilistica*, 58). Atent la detaliile grafice, Creangă îngăduie cititorului să-și reprezinte a c u s t i c nu numai dialogul, ci chiar unele fragmente din narațiunea propriu-zisă.

În fluxul vorbirii, pauzele (iar, în scris, „punctele de suspensie") pot sublinia, uneori, ironia sau echivocul, atît de familiare lui Creangă. Iată un pasaj concludent, din ultimul capitol al *Amintirilor*:

„Căci, fără să vreau, aflasem și eu, păcătosul, cîte ceva din tainele călugărești [...] umblînd vara cu băieții după [...] bureți prin părțile acele, de unde prinsesem și gust de călugărie [...] Știi, ca omul cuprins de evlavie" (A, IV, 259).

Pauza și întruchiparea ei grafică [...] tălmăcesc afecte la fel de complexe și în fragmentul care urmează, aparținînd aceluiași capitol din *Amintiri* (IV, 257) :

„Apoi lasă-ți băiete, satul, cu tot farmecul frumuseţelor lui, şi pasă de te du în loc străin şi aşa depărtat, dacă te lasă pîrdalnica de inimă ! *Şi doar mă şi sileam eu, într-o părere, s-o fac a înţelege pe mama că pot să mă bolnăvesc de dorul ei* [...] *şi să mor printre străini !*" Desprinzîndu-se, vremelnic, de fiinţa copilului de odinioară („Apoi *lasă-ţi băiete*, satul, ...şi *pasă de te du*..."), Creangă sugerează că nici el nu credea în reuşita strădaniilor sale („...mă sileam eu, *într-o părere*"), pe care maică-sa le va fi întîmpinat cu un zîmbet furişat, de îngăduinţă.

Calitatea esenţială a frazei lui Creangă este r e l i e f u l. Ritmul ei susţinut şi vioi nu cunoaşte niciodată moliciunea, uneori tărăgănată şi egală, a frazei sadoveniene. Intonaţia este tot timpul vălurită, plină de neprevăzut : suişuri şi coborîşuri, adeseori abrupte, o denivelează, pauze sugestive întrerup, la răstimpuri, fluxul, de obicei pripit, al silabelor. Iată de ce, lectura artistică a textului, în cazul prozei lui Creangă, reclamă, din partea interpretului, nu numai talent şi sensibilitate, ci şi o întinsă cultură, implicînd chiar şi cunoştinţe din unele domenii mai speciale, cum sînt lingvistica, stilistica şi gramatica.

Mişcarea — pe cît de capricioasă, pe atît de vie — a intonaţiei este determinată şi de exprimarea p a r a t a c t i c ă a unor propoziţii subordonate.[7] Înlăturarea conjuncţiei sau a oricărui alt element joncţional subordonator trebuie compensată prin inflexiuni speciale ale vocii şi prin pauze, menite să învedereze raportul logic subiacent. Pot fi, astfel, identificate, printre subordonatele juxtapuse, propoziţii c o n d i ţ i o n a l e : „*Nu-ţi face una copii*, iei alta, *nu-ţi face nici aceea, alta*" (NC, 280) ; c o n c e s i v e : „*Ieie-vă măcar şi pielea de pe cap*, ce am *eu de-acolo ?*" (HA, 141) ; c a u z a l e : „Eu, să nu fi ştiut a ceti, de mult aş fi înnebunit, *cîte am avut pe capul meu*" (A, I, 192).

Exprimarea paratactică a unor propoziţii subordonate se îmbină, uneori, cu alte procedee ale oralităţii, cum sînt repetiţia sau elipsa. În fraze ca „— Poftim ! *După bucluc umbli*, peste *bucluc* ai dat, măi jupîne Scaraoschi" (IT, 164), „*La calic slujeşti, calic rămîi*" (HA, 102), termenii repetaţi *(bucluc, calic)* poartă, de fie-

care dată, accentele frazei, fiind puternic scoși în evidență față de restul enunțului.

Menționez în treacăt, că, atunci cînd raportul subordonator nu este marcat, topica propoziției condiționale devine rigidă: pentru ca structura frazei să rămînă limpede, este obligatoriu ca principala să ocupe locul al doilea, fiind precedată de „subordonata" condițională [8].

Destul de răspîndit în proza lui Creangă este tipul de frază următor: „—... Îți place așa să mai trăiești, bine-de-bine; iar de nu, spune-mi verde în ochi" (HA, 106). Mobilitatea intonației — iscată de juxtapunerea condiționalei, de pauza fermă care o urmează, de topica adverbului modal („Îți place *așa* să mai trăiești...") — este întreținută, în continuare, de structura densă a unei regente eliptice *(bine-de-bine)*. În cea de a doua frază, raportul condițional este marcat („*de* nu"), dar subînțelegerea verbului predicat, concentrînd la minimum alcătuirea subordonatei, necesită nu numai o pauză la fel de netă ca în fraza precedentă, ci și accentuarea deosebit de viguroasă a negației („iară de *nù)*. În felul acesta, un ansamblu sintactic relativ scurt — format din două fraze avînd aceeași structură, dar realizată diferit — comportă, în rostire, un dinamism și un relief vrednice de toată atenția. Creangă manifestă o evidentă predilecție pentru asemenea structuri sintactice, căci exemplului analizat mai sus i se pot alătura cu ușurință altele, destul de numeroase. Ceea ce singularizează, totuși, textul amintit este tocmai juxtapunerea primei condiționale, întrucît, în alte situații similare, raportul subordonator este marcat în ambele cazuri:

„— Stăpîne, lasă să se ducă numai nevasta d-tale cu copilul, iar d-ta spune că, *de-i avè vreme să te duci mai pe urmă, bine-de-bine, iară de nu, să te ierte*" (SP, 84); „—...mă duc și eu într-un noroc, să vedem și *de-oiu putè face ceva, bine-de-bine, iară de nu, mi-i crede și d-ta*" (SP, 86); „—... *De-i izbuti, bine-de-bine, iară de nu, au mai pățit și alți voinici ca tine*" (HA, 94).

Intonația plină de nerv a unor astfel de fraze se întemeiază, de altfel, și pe antiteza dintre afirmație și negație, dintre bine și rău. Vocea este obligată să penduleze între *da* și *nu*, deschizînd, o clipă, zările speranței, pentru ca îndată după aceea, să le întunece cu zăbranicul amenințării: „— De ești *om bun, aproape* de chilioara mea; iară de ești *om rău, departe* de pe locurile aceste, că am o cățea cu dinții de oțel, și, de i-oiu da drumul, te face mii și fărîme" (PP, 57).

Pendularea vocii devine și mai sensibilă atunci cînd vorbitorul insistă asupra alternativelor și, bineînțeles, asupra riscurilor pe care cea de a doua *(iară de nu)* le comportă:

„— Ce voiești de la mine, moșule?

— Să trăiți mulți ani cu bine, luminate și preaputernice împărate! Fecioru-meu, auzind că aveți fată de măritat, m-a trimis, din partea lui, ca să aduc la cunoștința măriei-voastre că el, cică, poate să vă facă podul.

— *Dacă poate să-l facă, facă-l,* moșnege; și atunci fata și jumătate din împărăția mea ale lui să fie. *Iară de nu,* atunci... poate-i fi auzit ce-au pățit alții, mai de viță decît dînsul! *Dacă te prinzi așa,* apoi mergi de-ți adă feciorul încoace. *Iară de nu,* caută-ți de drum și nu umbla cu gărgăunii în cap" (PP, 51—52).

Se impune, în sfîrșit, observația că structurile sintetice analizate apar mult mai des în *Povești* decît în *Amintiri*. Explicația constă în faptul că opoziția dintre bine și rău, dintre afirmație și negație, dintre făgăduință și amenințare constituie o caracteristică importantă a întîmplărilor din lumea basmelor.

În cazul, mai rar, al completivei directe juxtapuse, reliefarea exprimării se obține, în primul rînd, cu ajutorul pauzei dintre regentă și subordonată: „— ...Ia, mai bine, răpezite pînă la el de vezi, *gata-i de drum?*" (A, IV, 257).

O atenție specială merită, cred, textul de mai jos: „Se uită el în dreapta, nu vede nimica; se uită în stînga, nici atîta; și cînd se uită în sus, ce să vadă?" (HA, 124). Avem în față un ansamblu sintactic de o structură ternară, alcătuită, așadar, din trei unități simetrice:

1. *Se uită el în dreapta, nu vede nimica;*
2. *Se uită în stînga, nici atîta;*
3. *cînd se uită în sus, ce să vadă?*

La prima vedere, înainte de a parcurge textul în întregime, am fi tentați să credem că, măcar în primele două fraze, raportul dintre propoziții este adversativ: „Se uită el în dreapta, *(dar)* nu vede nimica". Abia o dată cu lectura ultimei fraze („*cînd* se uită în sus, ce să vadă?") ne dăm seama că propozițiile *Se uită el în dreapta, Se uită în stînga* sînt, și ele, „subordonate" temporale, dar juxtapuse. În ceea ce privește propozițiile regente, remarcăm sensibile deosebiri de structură de la una la alta:

1. *nu vede nimica;*
2. *(nu vede) nici atîta;*
3. *ce să vadă?*

Subînţelegerea verbului predicat *(nu vede)* în cea de a doua, aspectul interogativ al celei de a treia, precum şi exprimarea raportului temporal în ultima subordonată („*cînd* se uită în sus") nuanţează intonaţia şi modifică, de fiecare dată, durata şi calitatea pauzelor.

La nivelul c o o r d o n ă r i i, eliminarea conjuncţiei (de obicei adversative) este, de asemenea, compensată prin sporirea pauzei dintre propoziţii :

„Credinciosul împăratului, auzind aceste, pe de-o parte l-a cuprins spaima, iar pe de alta s-a îndrăcit de ciudă. Şi *dă el să descuie uşa, nu poate ; dă s-o desprindă, nici atîta.* Pe urmă, ce să facă ? Aleargă şi vesteşte împăratului de cele întîmplate (HA, 135).

În fragmentul următor, juxtapunerea adversativei încheie un şirag de procedee reliefante (interjecţii, exclamaţii, interogaţii etc) :

„— He ! Trăsnea, mă ! scoală ! ştii tabla ? Sare el de jos, îl ascult, *cleiu*" (A, III, 239).

Rolul pauzei apare şi mai pregnant în pasajul, foarte cunoscut, de mai jos, izolînd, în lapidaritatea ei eliptică, propoziţia c o n c l u s i v ă juxtapusă, de avalanşa, debitată precipitat, a premiselor : „Dascălul nu ne mai primea în şcoală, Irinuca nu ne putea vindeca, pe bunicul n-avé cine-l înştiinţa, merindele erau pe sfîrşit, *rău de noi!*" (A, I, 196).

Subordonarea „laxă" — vreau să spun : slab marcată — trebuie să fie, de asemenea, întărită printr-o intonaţie adecvată. Se rînduiesc aci, în primul rînd, condiţionalele legate de regentele lor prin *să.* Iată un mănunchi de exemple, adunate numai din *Povestea lui Harap-Alb :*

„— ...Of ! crăişorule ! crede-mă, că *să aibi tu puterea mea,* ai vîntura ţările şi mările, pămîntul l-ai da de-a dura, lumea aceasta ai purta-o, uite aşa, pe degete, şi toate ar fi după gîndul tău" (95—96) ;

„— Vorbă să fie, stăpîne, că tocmala-i gata, zise calul. Nu te teme, ştiu eu năzdrăvănii de ale Spînului ; şi, *să fi vrut,* de mult i-aş fi făcut pe obraz" (113) ;

— „Ei, moşule, ce mai zici ? adeveritu-s-au vorbele mele ?

— Ce să mai zic, nepoate ?! răspunse împăratul uimit. Ia, *să am eu o slugă aşa de vrednică şi credincioasă ca Harap-Alb,* aş pune-o la masă cu mine, că mult preţuieşte omul acesta !" (119) ;

„— Ba încă ai dat peste nişte oameni ai lui Dumnezeu, dar, *să fi fost cu alţii,* hei, hei ! mîncai papara pănă acum" (134).

Am impresia că, pe lîngă o intonaţie mai nuanţată, condiţionala introdusă prin *să* reclamă nu numai „dilatarea" pauzei dintre propoziţii, ci şi un t e m p o mai lent al rostirii — cel puţin la unele cazuri, cum mi se pare a fi următorul, în care Harap-Alb, întîmpinînd, în cale, alaiul de nuntă al furnicilor, „se sfătuieşte cu gîndul" : „*Să trec peste dînsele*, am să omor o mulţime ; *să dau prin apă*, mă tem că m-oiu îneca, cu cal cu tot" (HA, 123).

Observaţiile de mai sus rămîn valabile şi pentru concesivele introduse prin *să* şi *cît*, a căror dependenţă faţă de propoziţiile regente este, de asemenea, destul de slabă :

„— ...îţi făgăduiesc dinainte că, o dată pornit din casa d-tale, înapoi nu m-oiu întoarce, *să ştiu bine* că m-oiu întîlni şi cu moartea în cale" (HA, 97) ; „*să fi dat mii de mii de lei*, nu găseai fir de mac printre năsip sau fir de năsip printre mac" (HA, 140). În primul citat, unde concesiva are o structură foarte redusă *(să ştiu bine)* fenomenul este mai puţin evident, deşi „tonalitatea" proprie concesivei se propagă şi asupra completivei directe imediat următoare („că m-oiu întîlni şi cu moartea în cale").

Raportul subordonator este slab şi atunci cînd concesiva este construită cu *cît* :

„Mi se pare mie că şi boierul, *cît era de boier*, luase frica turbincăi" (IT, 164). În asemenea situaţii, fiind de obicei intercalată în structura regentei, propoziţia concesivă este scoasă în evidenţă şi de pauzele care o încadrează :

„— ...Ia, colo devale, în înfundătura ceea, un taur grozav la mulţi bezmetici le-a curmat zilele. Şi eu, mai dăunăzi, *cît mă vezi de voinic*, de-abia am scăpat de dînsul, ca prin urechile acului" (HA, 103).

Un strîns raport de interdependenţă există între intonaţie şi t o p i c ă[9]. Modificări, în aparenţă lipsite de importanţă, operate faţă de ordinea firească a cuvintelor, ţintesc să transmită aspectului scris ceva din înmlădierile vii ale limbii vorbite. În *Dănilă Prepeleac*, de pildă, Creangă întrebuinţează, la un interval de numai o pagină de text, acelaşi determinant (adverbul *bine*) în poziţie diferită faţă de determinantul său : „Taci, că-i cu buche ; l-am potcovit *bine* ! De nu cumva s-ar răzgîndi" (33) ; „Bun, zise Prepeleac. Ia, pe ist cu capra ştiu încaltea că *bine* l-am boit" (34). Fără îndoială, accentul frazei loveşte, în ambele cazuri, adverbul *bine*. Vîrful de accentuare maximă este însă considerabil mai înalt în ordinea inversă („*bine* l-am boit"), decît în ordinea directă („l-am potcovit *bine*"), a cuvintelor.

Determinantele verbelor-predicate, ale participiilor şi adjectivelor — funcţionînd, uneori, ca indici ai superlativului — atrag asupra lor accentele frazelor respective, de îndată ce sînt antepuse determinatelor :

„— ...cînd a veni barbatu-meu de la drum, vom face plachie cu costiţe de porc, de cele afumate, din pod, şi, Doamne, *bine vom mînca*" ! (S, 8) ; „aceasta era mai în vîrstă şi ceva încrucişată, dar *fóc de harnică*" (S, 9) ; „Şi din ceasul acela au început a vorbi ele în de ele, că Spînul *de fél nu samănă* în partea lor, nici la chip, nici la bunătate" (HA, 107) ; „Dar Harap-Alb *cà de fóc se ferea* şi, urmîndu-şi calea înainte, la stăpînu-său se ducea" (HA, 118) ; „— Ia poftim de încalecă pe Balan, jupîneasă! zise părintele *de tót posomorît*, să facem pocinog sfîntului Nicolai cel din cuiu" (A, I 181) ; „— ...Ale noastre sunt flori la ureche pe lîngă cele ce spune în cărţi. Ş-apoi, să fie cineva *de tót bou*, încă nu este bine" (A, I 192—193).

Evident, în toate cazurile citate, topica obişnuită („vom mînca *bine*", „harnică *foc*", „nu samănă *de fel*", „se ferea *ca de foc*", „posomorît *de tot*" etc.) ar fi netezit intonaţia uniformizînd expunerea sau, în cel mai bun caz, atenuînd diferenţele de nivel.

Efecte similare obţine Creangă deplasînd numele predicativ înaintea copulei : „— ...ce-am vorbit odată *vorbit rămîne*" (C, 17) ; „—...fata şi jumătate din împărăţia mea *ale lùi să fie*" (PP, 51) ; „Şi cine apuca a se duce pe atunci într-o parte a lumii adeseori *dùs rămînea* pînă la moarte" (HA, 91) ; „Moşneagul... se uita în coarnele ei, şi ce-i spunea ea *sfînt era*" (FB, 151).

Restabilirea ordinii „directe" a cuvintelor („rămîne *vorbit*", „să fie *ale lui*", „rămînea *dus*", „*era sfînt*") ar avea drept consecinţă, şi de data aceasta, „nivelarea" intonaţiei, adică reducerea forţei expresive a enunţului.

În aceeaşi ordine de idei trebuie să citez antepunerea epitetului, care are urmări asemănătoare :

„— Mă! da', drept să-ţi spun, că *màre nătărău* mai eşti" (DP, 36) ; „— Acolo-s fraţii mei din ceea lume. Şi, Doamne, *mare nevoie* mai au de fer, ca să-şi potcovească caii" (DP, 44). De altfel, epitetul antepus este reliefat nu numai prin accentul frazei, ci şi prin lungirea sensibilă a vocalei accentuate („*màaare* nătărău" etc.) — procedeu fonetic de exprimare a superlativului [10].

„Accidentarea" expresivă a intonaţiei este şi mai frapantă atunci cînd fenomenul în discuţie se repetă în interiorul aceleiaşi fraze :

„— Fătul meu, *bun tovarăş* ţi-ai ales; de te-a învăţat cineva, *bine ţi-a priit*, iar de-ai făcut-o din capul tău, *bùn cap* ai avut" (HA, 100); „Şi tot cihăia mama pe tata să mă mai deie undeva la şcoală, căci auzise ea spuind la biserică... că omul învăţat *înţelèpt va fi* şi pe cel neînvăţat *slugă-l va avea*" (A, I 186). Înlănţuirea unor astfel de fapte nu caracterizează numai dialogul sau vorbirea indirectă — ca mai sus — ci, într-o măsură cel puţin egală, stratul narativ propriu-zis: „Şi zicînd aceste, se pleacă după obiceiu, îşi ie purcelul, iese şi porneşte spre casă, urmat de cîţiva ostaşi, în paza cărora l-a dat împăratul pănă a doua zi, ca să vadă ce poate fi una ca asta. Căci *mùltă vorbă, mult rîs* şi *mare nedumerire* se mai făcuse la palat şi în toate părţile despre o batjocoră nemaipomenită ca aceasta" (PP, 53—54);

„Tot în acea vreme, şi la împărăţie *stràşnică zvoană* s-a făcut, şi însuşi împăratul cu sfetnicii săi, văzînd această *màre minune*, grozàv s-au speriet" (PP, 54).

O atenţie specială mi se pare că merită fragmentul următor, din *Capra cu trei iezi*:

„— Să n-ai nici o grijă, mămucă, apucară cu gura înainte cei mai mari. Noi suntem *odàtă băieţi*, şi ce-am vorbit odată *vorbit rămîne*" (C, 17). Prima observaţie care se impune este aceea că, în finalul replicii iezilor, procedeul este reluat, fraza ultimă prezentînd, astfel, două vîrfuri de accentuare vecine şi simetrice („*odàtă* băieţi", „*vorbit* rămîne"). Pe de altă parte, este interesant de remarcat că cei doi termeni astfel „reliefaţi" se repetă fiecare „în cruciş" — fără a mai fi însă accentuaţi şi avînd valori lexico-gramaticale şi stilistice diferite:

odàtă... v o r b i t... *odată*... v o r b i t.

Suma acestor detalii expresive aduce replicii iezilor un spor de mişcare, de vioiciune, de neastîmpăr — lăsîndu-ne parcă să întrezărim, în alcătuirea dinamică a frazei, ceva din firea „vorbitorilor" înşişi.

„Spargerea" frazei — procedeu sintactico-stilistic larg folosit în proza modernă — nu lipseşte din recuzita mijloacelor artistice ale lui Creangă. Povestitorul izolează astfel formal propoziţiile coordonate adversative, cu ajutorul semnelor de punctuaţie mai mult sau mai puţin ferme:

„Nora cea mai mare tălmăci apoi celeilalte despre ochiul soacră-sa cel atoatevăzător, şi aşa, una pe alta se îndemnau la treabă, şi lucrul ieşea gîrlă din mîinile lor [.] *Iară soacra huzurea de bine*"

(S, 10) ; „baba mînca o mulțime de ouă [;] *iar moșneagului nu-i da nici unul*" (P, 26).

Relieful obținut prin izolare este și mai puternic atunci cînd unitățile sintactice rupte din articulațiile lor gramaticale firești sînt propoziții subordonate [11] :

„— ...Ei, mititeii, s-au dus către Domnul, și datoria ne face să le căutăm de suflet. De aceea am făcut și eu un praznic, după puterea mea, și am găsit de cuviință să te poftesc și pe d-ta, cumetre [;] *ca să mă mai mîngăi...*" (C, 23) ; „— Na, ori te ouă, ori du-te de la casa mea [;] *ca să nu mai strici mîncarea degeaba*" (P, 26) ; „La vederea acestei minunății, toți au rămas încremeniți și, uitîndu-se unii la alții, nu știau ce să zică. *Pentru că în adevăr era și lucru de mirare !*" (HA, 119).

În toate aceste exemple, pauza — marcată grafic prin „punct și virgulă" sau prin „punct" — precum și căderea vocii, care o precede, sînt tot atîtea elemente de relief ale subordonatelor imediat următoare. În primul text, de pildă, izolarea ultimei propoziții *(ca să mă mai mîngăi)* creează cititorului iluzia că aude zvîcnetul sfîșiat din glasul mamei, doldora de obidă și venin.

Dinamica prozei lui Creangă rezultă, printre altele, din încheietura puternică a unor fraze bazate pe subordonare. Relația temporală este, de obicei, marcată strict, prin introducerea elementelor corelative în structura regentei. Exprimarea raportului subordonator devine astfel mult mai netă, iar vocea este obligată să se miște pe un registru foarte întins, recurgînd la curbe și fluctuații intonaționale dintre cele mai caracteristice : „Și împăratul, *cum* a auzit aceste, *pe loc* a tresărit, de parcă i-a dat inima dintr-însul" (PP, 62) ; „ei, *cum* au dat de căldurică, *pe loc* li s-au muiet ciolanele și au început a se întinde și a se hîrjoni în ciuda fetei împăratului Roș" (HA, 138) ; „vin de cel hrănit, de care, *cum* bei cîte oleacă, *pe loc* ți se taie picioarele" (HA, 138) ; „Toate ca toatele, dar *cînd* am auzit eu de tata, *pe loc* mi s-a muiet gura" (A, II, 216) ; „Și *cum* ajung, *o dată* intră buluc în ogradă" (HA, 131) ; „*Cum* a sfîrșit de zis aceste, deodată s-a stîrnit un vînt năprasnic" (PP, 56) ; „— ...dracul s-o ieie ! *cum* pui mîna pe dînsa [pe gramatică !], *îndată-ți* vine somn" (A, III, 239) ; „și mai mult decît atîta : *oleacă* ce nu-i venea mamei la socoteală căutătura mea, *îndată* pregătea, cu degetul îmbălat, puțină tină..." (A, II, 201) ; „Ea însă tot merge păn'la ușă, cum poate, crezînd că părerea o înșală... și *cum* ajunge, *și* începe" (C, 20) ; „Și *cum* zice, *și* umflă dracul iapa în circă și într-o clipă încunjură iazul" (DP, 39) ; „Oșlobanu, prost-prost, dar să nu-l atingă cineva cu cît e negru sub un-

ghie, că-şi zvîrle ţărnă după cap, ca buhaiul. *Cum* se duce sara acasă, şi spune tătîne-său ce a zis părintele Isaia" (A, III, 229).

Consolidînd exprimarea raportului subordonator temporal de posterioritate „minimă" [12], adverbele şi locuţiunile adverbiale din textele citate mai sus *(pe lòc, odàtă, deodàtă, îndàtă, şì)* devin, în acelaşi timp, purtătoare ale unui accent de o intensitate deosebită, a cărui ivire, tocmai ele au pricinuit-o. Lovind puternic elementele corelative, acest accent denivelează intonaţia şi irită „sistemul nervos" al frazei: „*Cum zice, şì* vine la uşă; şi *cum* vine, *şì* începe" (C, 17).

În toate citatele de pînă acum raportul temporal era acela de posterioritate imediată. Existenţa unui element corelativ în structura regentei poate avea consecinţe stilistice similare şi atunci cînd relaţia temporală este alta, de pildă, cea de simultaneitate (stricto sau largo sensu): „—...Ia, *de-atùnci* e rău în lume, de cînd a ajuns coada să fie cap" (C, 18); „—...Şi de azi înainte, eu să fiu în locul tău nepotul împăratului, despre care mi-ai vorbit, iară tu, sluga mea; şi *atîta vreme* să ai a mă sluji, pănă cînd îi muri şi iar îi învie" (HA, 105). Examinînd aceste texte în lumina preocupărilor noastre, constatăm, mai întîi, că cele două locuţiuni corelative *(de atunci, atîta vreme)* ar fi putut să şi lipsească, fără ca prin aceasta textul să fi fost sensibil prejudiciat în alcătuirea lui logică. Prezenţa elementelor corelative nuanţează însă frazele în planul emoţional şi intonaţional. El sincronizează, astfel, cu o rigiditate expresivă, cele două acţiuni care izvorăsc exact din acelaşi punct al timpului *(de atunci... de cînd)* sau străbat trasee temporale perfect paralele, orientate către exact acelaşi termen *(atîta vreme... pînă cînd)*. În asemenea condiţii, simultaneitatea se stabileşte cu precizie „matematică", iar vocea este chemată să sublinieze articularea riguroasă a componentelor frazei.

Adverbele corelative — puternic accentuate — exprimă, în textul de mai jos, sincronizarea acţiunilor cu atît mai precis, cu cît, de data aceasta, ele nu sînt durative, ci momentane:

„Atunci ea deodată s-a văzut încinsă peste mijloc cu un cerc zdravăn de fier. Iară bărbatu-său i-a zis:

— *Cînd* voiu pune eu mîna mea cea dreaptă pe mijlocul tău, atùnci să plesnească cercul acesta, şi *numai atunci* să se nască pruncul din tine, pentru că ai ascultat de sfaturile altora" (PP, 56).

Marcarea c o r e l a ţ i e i în cadrul raportului subordonator — cu toate implicaţiile ei stilistice care interesează direct discuţia noastră — nu se mărgineşte însă la categoria propoziţiilor temporale. În frazele începînd cu o subiectivă introdusă prin pronumele

care sau *cine,* corelativul *acela* — atunci cînd este exprimat — deține „poziția-vîrf" în șiragul accentelor din context și alterează, în mod expresiv, liniaritatea rostirii: „calul ai să-l poți alege punînd în mijlocul hergheliei o tavă plină cu jaratic, și *care dintre cai a veni la jaratic* să mănînce, *acèla are să te ducă la împărăție*" (HA, 96).

În textul de mai sus pronumele *acela,* „corespondentul" lui *care* — element joncțional și, totodată, subiect al propoziției dependente — este cuvîntul cel mai „reliefat" din întregul enunț. Alteori însă, în funcție de condițiile contextuale, marcarea corelației nu este însă însoțită de scoaterea în evidență a elementului corelativ." „Cine ți-a vîrît în cap și una ca aceasta, *acela* încă-i unul" (HA, 97). De data aceasta, deși stabilește un raport de dependență mai net, corelativul *acela* nu poate capta accentul frazei, deținut cu autoritate de adverbul *încă* („acela încă-i unul").

În schimb, în citatul care urmează, pronumele cu valoare de element corelativ este din nou subliniat prin accent:

„— Cu tine, și numai cu tine, m-oiu întrece din chiuit: și *care-a* chiui mai tare, *acèla* să ieie banii" [13] (DP, 41).

Sînt, de asemenea, puternic evidențiate prin accentuare adverbele corelative cu elementele joncționale care introduc propozițiile subordonate concesive și consecutive: „Tocmai așa s-a întîmplat și cu flăcăul acesta că, pănă la vremea asta, nici el de la sine, nici prietenii, nici babele — *cîtu-s ele de-a dracului, de prefăcute și iscoditoare* — *tòt* nu l-au putut face să se însoare" (SP, 67); „și s-a făcut în casă o duhoare *așà* de grozavă, *încît barbatul pe loc s-a trezit înspăimîntat,* a sărit drept în picioare și s-a uitat cu jale în sobă" (PP, 56).

În legătură cu subordonatele consecutive, trebuie precizat că, deși Creangă le dă o largă întrebuințare, el recurge destul de rar la adverbele corelative. Explicația rezidă, probabil, în faptul că prozatorul preferă consecutivele introduse prin *de,* ca în aspectul popular al limbii. Or, adverbele corelative sînt necesare mai ales atunci cînd propoziția consecutivă este construită cu *încît* sau *că,* nu însă și atunci cînd indicele subordonării este conjuncția *de.*

Adverbele corelative apar cu regularitate în regentele condiționalelor. Ele sînt, de obicei, *apoi* și *atunci,* indiferent dacă propoziția dependentă este construită cu *dacă* sau *de* [14]. Numărul exemplelor este foarte mare și, pe alocurea, condiționala implică și o anumită nuanță cauzală:

„— Ei las', că l-oiu învăța eu! *Dacă* mă vede că-s o văduvă sărmană și c-o casă de copii, *àpoi* trebuie să-și bată joc de casa mea ? și pe voi să vă puie la pastramă ?" (C, 21).

După cum se poate constata chiar din acest prim citat, rolul lui *ápoi* [15] nu este acela de a constitui un nou vîrf de accentuare în frază, ci de a lungi durata pauzei dintre propoziția subordonată și regenta ei, sporind, astfel, „prestigiul" stilistic al acesteia din urmă. Remarcabilă este, în citatul de mai sus, fragmentarea elementelor din care se alcătuiește fraza interogativă („să-și bată joc de casa mea [?] și pe voi să vă puie la pastramă ?") — ceea ce aruncă o lumină la fel de puternică asupra fiecăruia din ele, reliefîndu-le, deopotrivă, pe amîndouă. Aceste frîngeri ale fluxului sonor sugerează, totodată, intensitatea sentimentelor de durere și răzvrătire care îl stăpînesc, în momentul respectiv, pe vorbitor.

Iată, în continuare, alte cîteva exemple :

„— ...Noi suntem odată băieți, și ce-am vorbit odată, vorbit rămîne.

— *Dacă*-i așa, *apoi* veniți să vă sărute mama !" (C, 17).

„— ...*Dacă* te prinzi așa, *apoi* mergi de-ți adă feciorul încoace. Iară de nu, caută-ți de drum..." (PP, 52) ;

„Fata împăratului... cînd a dat cu ochii de mire, pe loc a încremenit, dar mai pe urmă, strîngînd ea din umere, a zis în inima sa" :

„*Dacă* așa au vrut cu mine părinții și Dumnezeu, *apoi* așa să *rămîie*" (PP, 55) ;

„— Stăpîne, *dacă*-i numai atîta, apoi las', că te fac eu cu grîu, să ai de unde face pîne și colaci pentru nuntă, ba și pentru cumătrie dacă vrei" (SP, 75).

„— De asta ți-i acum în grijă, stăpîne ? *dac*-a rămas treaba până la atîta, apoi *las'* pe mine, că te-oiu face eu să iei un drăguț de femeie care nu se mai află !" (SP, 79) ;

„— ...Ori, *dacă* ești așa de fricoasă, *apoi* sui în căruță și te-așterne pe somn" (NC, 287—288) ;

Așa cum am avut, deja, prilejul să subliniez, corelația se stabilește, alteori, între *ápoi* și conjuncția *de :*

„— ...Ș-apoi ține minte, copile, ce-ți spun eu : că *de* i-a mai da lui nasul să mai miroase pe aici, *apoi* las' !" (C, 22) ;

„— Dragul meu căluț, la grea belea m-a vîrît iar Spînul ! ...*De*-oiu mai scăpa și din asta cu viață, *apoi* tot mai am zile de trăit" (HA, 113).

Golindu-se de sensul său temporal, adverbul *atunci* poate funcționa și el ca element corelativ al conjuncțiilor *dacă* și *de*, în ace-

leași condiții și cu aceleași consecințe pe care le-am analizat anterior (în legătură cu *ápoi*) :

„— ...*Dacă* vrei să mai vezi soarele cu ochii și să mai calci pe iarbă verde, *atunci* jură-mi-te pe ascuțișul paloșului tău că mi-i da ascultare și supunere întru toate" (HA, 105) ;

„— Mătușă, *de* mi-i face acest bine, *atunci* să știi că ai să ai și mai mult de la mine" (SP, 86). În legătură cu acest ultim citat, observ că atunci cînd Stan revine, insistînd și căutînd s-o convingă pe babă, corelația nu se mai stabilește :

„— Crede și d-ta, mătușă, că *de*-i face pe treabă, n-are să-ți fie degeaba" (SP, 86). Prozatorul împinge pînă la infime detalii, de alcătuire a frazei, scrupulul său artistic, manifestat, de data aceasta, prin intenția de a introduce anumiți indici diferențiali atunci cînd expresii, deja folosite, trebuie să fie repetate.

Cele două elemente corelative discutate pînă acum *(ápoi* și *atunci)* pot fi reunite în structura aceleiași propoziții regente :

„— Stăpîne, zise atunci calul, nechezînd cu înfocare, nu te mai olicăi atîta !... *Dac*-ar sta cineva să-și facă samă de toate cele, cum chitești d-ta, *apoi atunci* iar trebui să vezi tot oameni morți pe toate cărările..." (HA, 122) ;

„— Hai, ie-ți porcul de-aici și ieși afară ! Și dacă pănă mîne dimineață n-a fi podul gata, moșnege, are să-ți steie capul unde-ți stau talpele. Înțelesu-m-ai ?

— Milostiv este Cel-de-sus, măria-voastră ! Iară *dacă* s-a întîmpla — să nu bănuiți, puternice împărate ! — după dorința luminării-voastre, *apoi atunci* să ne trimiteți copila acasă" (PP, 53).

Ultimul citat — din *Povestea porcului* — merită atenție și din alt punct de vedere decît acela care interesează direct problema în discuție, întrucît pune în lumină aspecte inedite ale artei lui Creangă. Într-adevăr, în replica sa, moșneagul cel hîtru, însoțit de năstrușnicul său fecior, realizează, cu mijloace discrete, o remarcabilă „parodie" gramaticală — reluînd, cu modificările de rigoare, structura sintactică a replicii rostite de împărat. Condiția (1 : *dacă pănă mîne dimineață n-a fi podul gata)*, forma de adresare (2 : *moșnege*) și amenințarea (3 : *are să-ți steie capul unde-ți stau talpele)* își au fiecare — „mutatis mutandis" — corespondente precise în replica moșneagului (1 : *dacă s-a întîmpla... după dorința luminării-voastre* ; 2 : *puternice împărate* ; 3 : *apoi atunci să ne trimiteți copila acasă)*. Faptul că bătrînul recurge la agrementele stilului curtenitor *(măria-voastră, puternice împărate, dorința luminării-voastre)* nu-l împiedică să fie, în final, cît se poate de ferm. Elementele corelative *(apoi atunci)* care lipsesc din replica

împăratului, punctează această intransigență, făcînd inutilă orice altă intervenție din partea interlocutorului.

Am încercat să arăt, la momentul cuvenit, că, în structura perioadului condițional, elementele corelative au rosturi precise în crearea reliefului, chiar dacă nu constituie vîrfuri de accentuare. Există totuși cazuri cînd adverbul corelativ *atunci* devine și purtătorul accentului frazei, cu condiția, însă, ca sensul său temporal să nu se fi întunecat pe deplin. Exemplul cel mai concludent îl aflăm în *Dănilă Prepeleac*. Cînd dracul îi propune lui Dănilă să se întreacă „din trîntă", acesta îi răspunde după cum urmează :

„— Din trîntă? Doar de ți-e greu de viață... Ascultă! Eu am un unchi bătrîn de 999 de ani și 52 de săptămîni ; și *de*-l vei putè trînti pe dînsul, *atùnci* să te încerci și cu mine, dar cred că-ți-a da pe nas" (DP, 40).

De bună seamă, *atunci* echivalează, în fraza noastră, cu „numai în cazul acesta", dar o anumită nuanță temporală există încă în conținutul semantic al cuvîntului.

Ar mai trebui adăugat — în legătură cu problemele analizate în ultimele pagini — că textele cuprinzînd adverbele *àpoi* și *atunci* ca elemente corelative ale conjuncțiilor, aparțin, fără nici o excepție, stratului dialogat. Intuiția lingvistică a marelui povestitor descoperă în adverbele *àpoi* și *atunci* exponenți autentici ai oralității și indici prețioși ai reliefului frazei.

O intonație cu totul caracteristică — implicînd sensibile diferențe de nivel — obține Creangă în numeroasele propoziții, de nuanță exclamativă, introduse prin locuțiunea numai aparent negativă *unde nu* [16]. Frecvența puțin obișnuită a construcției va fi demonstrată cu prisosință menționînd că, pe o singură pagină din *Amintiri*, de pildă, ea revine de trei ori : „și mă ascultă el, și mă ascultă, și *unde nu* s-apucă de însemnat la greșele cu ghiotura" ; „*Și unde n*-a început a mi se face negru pe dinaintea ochilor" ; „și *unde nu* încep a fugi de-mi scăpărau picioarele" (A, I 182).

Fenomenul nu este izolat, căci, după numai cîteva pagini, ne găsim în fața unei situații identice : „Și am dus-o noi așa pănă pe la Mezii-Păresii. Și *unde nu* ne trezim într-o bună dimineață plini ciucur de rîie căprească de la caprele Irinucăi!" ; „Nu știu cum se întîmplă, că, aproape de Buna vestire, *unde nu* dă o căldură ca aceea" ; „ne pune dracul de urnim o stîncă din locul ei, care era numai înținată, și *unde nu* pornește stînca la vale, săltînd tot mai sus de un stat de om" (A, I 196).

De foarte multe ori, punctul suprem al liniei intenționale coincide cu silaba accentuală a verbului *a începe* (cu valoare de

„semiauxiliar de aspect") sau a oricăruia dintre sinonimele sale (*a se apuca, a se aşterne* etc.), cum arată chiar grupul primelor trei citate de mai sus, cărora li se pot cu uşurinţă alătura numeroase altele: „Şi, atunci, *unde nu începe* Flămînzilă a cărăbăni deodată în gură cîte o haraba de pîne şi cîte o ialoviţă întreagă" (HA, 138); „De la o vreme se chefăluieşte Ivan cum se cade, şi *unde nu începe* a chiui prin iad şi a juca *Horodinca* şi *Cazacinca*, luînd şi pe draci şi pe drăcoaice la joc, cu nepus în masă" (IT, 166); „Şi cică atunci *unde nu s-a apucat* şi el, în ciuda Morţii, de tras la mahorcă şi de chilit la ţuică şi holercă, de parc-o mistuia focul" IT, 176); „Şi auzind caprele din vecinătate de una ca aceasta, tare le-au mai părut bine! Şi s-au adunat cu toatele la priveghiu, şi *unde nu s-au aşternut* pe mîncare şi pe băute, veselindu-se împreună" (C, 25); „mai rumegă el cît mai rumegă, şi pe urmă se aşterne pe somn, şi *unde nu începe* a mîna porcii la jir" (HA, 117); „Şi în buimăceala aceea... *unde nu se încinge* între dînşii o bătaie crîncenă" (A, III 252).

În asemenea situaţii, locuţiunea *unde nu* anunţă, aşadar, — surprinse chiar în clipa cînd ele se declanşează — acţiuni impresionante prin d u r a t a lor. De altfel, aşa cum se poate constata din conţinutul textelor înseşi, ideea de durată se asociază cu aceea de intensitate, sporind considerabil încărcătura emoţională a pasajelor respective. Alteori însă, nuanţa precumpănitoare este aceea de n e p r e v ă z u t, confirmată de sensul verbului imediat următor: „Şi *unde nu n e t r e z i m* într-o bună dimineaţă plini ciucur de rîie căprească de la caprele Irinucăi".

Rămînînd la un nivel scăzut şi egal la începutul unor asemenea propoziţii — adică tocmai cîtă vreme se rosteşte locuţiunea introductivă *(unde nu)* — intonaţia creşte impetuos o dată cu silaba accentuată a verbului, urmînd apoi curba unei destinderi lente, chiar dacă, pe alocurea, survin noi oscilaţii.

Propoziţiile introduse prin locuţiunea *unde nu* comunică de obicei fapte de proporţii, bogate în consecinţe pentru desfăşurarea ulterioară a acţiunii. Tocmai de aceea vecinătatea lor sintactică constituie un mediu prielnic pentru apariţia propoziţiilor consecutive.

„Gerilă, văzînd că toţi îi stau împotrivă, se mînie atunci, şi *unde nu* trînteşte o brumă pe păreţi, de trei palme de groasă, *de au început a clănţăni şi ceilalţi de frig, de sărea cămeşa de pe dînşii*" (HA, 134).

Deprins, aşadar, cu ceea ce am putea numi *vis epica* a acestei locuţiuni, cititorul, o clipă surprins, zîmbeşte ca în faţa unui efect

stilistic remarcabil, parcurgînd pasajul următor, care încheie o cunoscută povestire: „*și unde n*-am mai încălecat și pe-o căpșună și v-am spus, oameni buni, o mare și gogonată minciună!" (C, 25). Surpriza și efectul se bazează pe contrast, mai precis, pe „frîngerea", la un moment dat, a liniei epice pe care simulase că se angajează povestitorul („*și unde n*-am mai încălecat... *și pe-o căpșună*") [17].

Foarte apropiat de locuțiunea *unde nu* — atît ca sens cît și ca valoare stilistică — este adverbul *odată* [18] (= „îndată, imediat, fără întîrziere, brusc", cf. DLRC, s.v.). Plasat, de obicei, înaintea predicatului, iar, uneori, la începutul propoziției sau chiar al frazei, el dezvoltă un accent foarte puternic, însoțit, deopotrivă, de lungirea vocalei pretonice (*ooodàtă*). Este semnificativ că, pe o singură pagină de text (IT, 162), se adună nu mai puțin de trei exemple:

1. „Atunci diavolii *odàtă* încep a se cărăbăni unul peste altul în turbincă, de parcă-i aducea vîntul";

2. „Și, ajungînd într-o clipă, se vîră, el știe cum și pe unde, în odaie la Ivan și-i șterge o palmă prin somn, cît ce poate. Ivan, atunci, sare ars și *odàtă* strigă";

3. „Și *odàtă* se îmbracă și se înarmează Ivan cu toate ale lui și, ieșind afară, începe a face un tărăboi de s-a sculat toată ograda în gura lui".

Frapantă nu este numai asemănarea funcțională dintre *odată* și *unde nu*, ci similitudinea lexico-sintactică a contextelor. În preajma adverbului nostru aflăm, astfel, acțiuni dramatice — unele surprinse abia în faza lor inițială („*încep* a se cărăbăni unul peste altul") — a căror intensitate își găsește expresia sintactică potrivită în propozițiile consecutive („începe a face un tărăboiu *de s-a sculat toată ograda*").

Amplificată cu și, locuțiunea corespunzătoare (*odàtă și*) zguduie traseul intonațional al enunțului. Iată o frîntură de dialog între Dănilă Prepeleac și diavolul cu care urma să se întreacă la ceea ce noi am numi astăzi, în terminologia atletismului modern, „aruncarea ciocanului":

„— Da' nu-l mai zvîrli, omule?

— Ba am să-l zvîrl de-acum; dar îți spun dinainte, să te ștergi pe bot despre dînsul.

— De ce?

— Iaca de ce: vezi tu colo în lună niște pete?

— Le văd.

— Acolo-s fraţii mei din ceea lume. Şi Doamne, mare nevoie mai au de fer, ca să-şi potcovească caii. Ui'-te bine şi vezi cum îmi fac semn cu mîna, să le dau buzduganul ista ; *ş-odàtă şi* pune mîna pe dînsul.

— Stăi, nepriceputule, că buzduganul ista îl avem lăsat moştenire de la strămoşul nostru ; şi nu-l putem da nici pentru toată lumea ; *ş-odàtă-i şì* smuceşte buzduganul din mînă, şi fuga cu el în iaz, spunînd lui Scaraoschi ce era să păţească" (DP, 43—44).

Asocierea locuţiunii *odàtă şì* cu verbe exprimînd acţiuni violente (*a pune mîna pe, a smuci, a înşfăca*) justifică rupturile şi zvîcniturile intonaţiei : „Şi atunci, *odàtă şì înşfăcă* Chirică sacul cel de după horn cu babă cu tot şi se face nevăzut" SP, 90).

Alteori, ne aflăm în faţa unui cumul de procedee convergente : „Şi cum sta el pe gînduri, posomorît şi bezmetic, numai iaca ce vede pe-o teşitură un boţ de mămăligă. Atunci [,] // bucuria dracului [!] // *Odàt-o* şi haleşte şi nu zice nimica" (SP, 69). De data aceasta, relieful remarcabil al frazei finale se datorează atît locuţiunii adverbiale *odată şi*, cît şi densităţii construcţiei nominale exclamative (*bucuria dracului!*), izolate prin pauzele de rigoare.

I n t e r j e c ţ i i l e [19] onomatopeice — substituind sau însoţind verbele-predicate — se bucură de o mare frecvenţă la Creangă, alcătuind, prin structura lor sonoră, un capitol al foneticii expresive [20] vrednic de toată atenţia din partea cercetătorului [21]. Deocamdată, însă, ne interesează alt aspect al problemei, şi anume faptul că aceste interjecţii, atrăgînd asupra lor accentul frazei, se individualizează în context, ca nişte adevărate vîrfuri intonaţionale : „Ivan, atunci, nu perde vremea şi face *trànc!* capacul deasupra" (IT, 174) ; „Talpa-iadului, atunci, face *ţùşti!* înlăuntru, şi dracii, *trònc!* închid poarta după Ivan" (IT, 167) ; „Şi, cînd răcneşte o dată cît ce poate, eu *zvîrrr!* chibriturile din mînă, *ţùştiu!* la spatele lui Zaharia şi-ncepem a horăi, de parcă dormeam cine ştie de cînd" (A, III 251).

Aşa cum am precizat de la început, din punct de vedere gramatical interjecţiile de acest gen însoţesc sau înlocuiesc cu totul predicatul. Astfel, la Creangă, *a face ţuşti* alternează cu *ţuşti*, după cum se vede din citatele următoare : „De-aceea le-am lăsat şi eu pe fete să rîdă, până li s-a duce gura la ureche, şi pîndind vreme de cînd şed ele plecate şi dau pînza în apă la ghilit, fac *ţuştiu!* din baltă ş-o ieu la sănătoasa" (A, II 222) ;

„Asemene cel mijlociu, *ţuştiu!* iute sub un chersin" (C. 18).

Interjecţiile sînt totdeauna urmate de o pauză, net delimitată, care contribuie la reliefarea lor. Grafic, ea este marcată, de obicei,

prin semnul exclamării: „Duminicile bîzîiam la strană, și *hîrști* [!] cîte-un colac" (A, I 184). De multe ori, intervine însă o a doua pauză înaintea interjecției, care este astfel complet izolată și puternic reliefată față de context. „Virgula" sau „punctele de suspensie" redau, în scris, această pauză secundară, menită să sporească, și ea, expresivitatea și relieful cuvîntului imediat următor: „Și cum ospăta el [,] *buf* [!] cade fără sine" (C, 24); „Dracul, neavînd ce-i face [,] *huștiuliuc* [!] în iaz" (DP, 38); „ș-apoi [,] *huștiuliuc* [!] și eu în știoalnă, de-a cufundul, să prind pe dracul de-un picior" (A, II 221); „— ...Mai știi păcatul, poate să-ți iasă înainte vrun iepure, ceva [...] și *popîc* [!] m-oiu trezi cu tine acasă, ca și cu frate-tău" (HA, 93); „La vro cîteva obrațuri, gîrnețul s-a înfierbîntat, s-a muiat și [...] *foflenchiu* [!] iar sare roata" (NC, 285).

Dacă însă interjecția se sfîrșește cu *r*, atunci pauza imediat următoare se umple cu vibrațiile consoanei respective, redate uneori și grafic, prin repetarea literei corespunzătoare. În această situație se găsesc interjecțiile *zbr* și *zvîr* — sugerînd mișcări precipitate (zborul brusc, zvîrlirea etc.):

„Păsărilă atunci se lățește cît ce poate, începe a bojbăi prin toate buruienile și, cînd să pună mîna pe dînsa, *zbr!* pe vîrful unui munte, și se ascunde după o stîncă" (HA, 142); „După multă trudă și buimăceală, în loc să iasă la drum, dă de-un heleșteu și, văzînd niște lișițe pe apă *zvîrrr!* cu toporul într-însele" (DR, 37); „Noi, atunci, am pîrlit-o la fugă. Iar el, *zvîrr!* cu o scurtătură în urma noastră" (A, II 206); „Dacă vede ea și vede că nu mă dau, *zvîrr!* de vro două-trei ori cu bulgări în mine, dar nu mă chitește" (A, II 210): „Și *zvîrr!* cu pravila cea mare după călugări" (A, III 230).

Interjecțiile din această categorie prezintă însă și alte avantaje expresive. Ele provoacă, de obicei, imagini acustice stăruitoare și mijlocesc reprezentări mai directe și mai concrete ale acțiunilor, decît verbele pe care le înlocuiesc, chiar dacă acestea din urmă sînt, eventual, derivate de la interjecții: „Atîta i-a trebuit lui moș Ursilă... Deodată sare mînios din bîrlog, *haț!* dracul subsuoară și-l strînge cu atîta putere, de era să-și deie sufletul" (DP, 41).

În lumina acestor observații, să revedem un fragment din episodul cu pupăza, unde prozatorul reușește două interjecții predicative, cărora textul le datorează, în cea mai mare măsură, vigoarea și dinamismul său: „Pupăza, *zbrr!* pe-o dugheană și, după ce se mai odihnește puțin, își *iè* apoi drumul în zbor spre Humulești și mă lasă mare și devreme cu lacrimile pe obraz, uitîndu-mă după

dînsa!... Eu, atunci, *haț!* de sumanul moșneagului, să-mi plătească paserea" (A, II 215).

Adaug, în sfîrșit, observația că, pentru a valorifica mai din plin virtualitățile acustice ale unor atari cuvinte, Creangă le situează, cîteodată, în vecinătatea verbelor onomatopeice: „Trebi de ale lui Dănilă Prepeleac! *Bocănește* el cît *bocănește*, cînd *pîrr!* cade copacul peste car de-l sfarmă și peste boi de-i ucide" (DP, 36).

Repetarea interjecției este un procedeu familiar lui Creangă, sugerînd, uneori, mișcări ritmice: „Atunci lupul nostru începe a mînca hîlpov; și *gogîlț, gogîlț, gogîlț* îi mergeau sarmalele întregi pe gît" (C, 24); „Și odată pornesc ei, *teleap, teleap, teleap*[22]! Și, cum ajung în dreptul ușei, se opresc puțin" (HA, 132). În *Dănilă Prepeleac*, reluarea unor interjecții de o structură sonoră aspră redă zgomotul strident iscat de deplasarea căruței: „*Hodorog!* încolo, *hodorog!* pe dincolo" (DP, 32); „*Hîrți!* încolo, *scîrți!* încolo" (DP, 34). În aceeași poveste, procedeul exprimă „tratativele" care preced schimburile de bunuri propuse de Dănilă: „În sfîrșit, *dur* la deal, *dur* la vale, unul mai dă, altul mai lasă, și Prepeleac mărită capra!" (DP, 35).

Distanțele enorme străbătute de eroi în basme, mersul îndelungat și anevoios sînt sugerate prin interjecția *hai*, repetată de cîte patru ori, în structuri binare: „Și odată mi ț-o înșfacă ei, unul de-o mînă și altul de cealaltă, și *hai, hai! hai, hai!* în zori de ziuă ajung la palat" (HA, 143). Interjecțiile — cuvinte monosilabice grupate două cîte două, dovadă semnul de exclamație care disjunge cele două grupuri — sînt izolate de restul contextului prin pauze nete. Accentele cad, simetric, pe silabele pare (a doua și a patra), care reprezintă punctele de vîrf ale intonației. Repetarea multiplă a interjecției ne transmite parcă ceva din îndemnurile reciproce ale drumeților istoviți, acompaniate de acela al autorului însuși, care își petrece eroii, zorindu-i: „Apoi dă din umere și pornește: mai merge el cît merge, pănă ce, cu mare greu, găsește drumul. Apoi o iè la papuc și, *hai, hai! hai, hai!* ajunge în sat, la frate-său" (DP, 37); „Ninsoarea mai încetase, și după multă trudă am găsit drumul; și *hai, hai! hai, hai*! către sară am ajuns la bunicul David în Pipirig" (A, I 198); „Ne întovărășim cu dînșii, de frica lăieșilor din Ruginoasa, și *hai-hai, hai-hai*, pînă-n ziuă, iacătă-ne la Tîrgul-Frumos" (A, IV 262).

Traiectul ascendent pe care îl urmează intonația în cadrul fiecăreia dintre cele două structuri binare *(hai, hài! hai, hài)* se regăsește în limita aceleiași interjecții, cînd ea este constituită într-un cuvînt bisilabic. Repetiția insistentă, însoțită de intonația

descrisă mai sus și interpunctată de pauze exprimă, și de dată aceasta, o acțiune anevoioasă, în speță mersul trudnic: „Și atunci, numai iaca un ciocîrlan șchiop se vede viind cît ce putea; și, *șovîlc, // șovîlc, // șovîlc! //* se înfățișează înaintea sfintei Duminici" (PP, 59).

Mobilitatea intonației provine, apoi, din numeroasele „paranteze" (nemarcate grafic) și construcții incidente aparținînd fie autorului, fie personajelor: „Atunci cucoșul înghite cu lăcomie toți banii și lasă toate lăzile pustii. Apoi iesă și de-acolo, *el știe cum și pe unde,* se duce la fereastra boierului și iar începe" (P, 28—29); „Scaraoschi, căpitenia dracilor, văzînd că parte din slugile lui se zăbovesc, pornește cu grăbire la locul știut, să le caute. Și, ajungînd într-o clipă, se vîră, *el știe cum și pe unde,* în odaie la Ivan și-i șterge o palmă prin somn, cît ce poate" (IT, 162).

Reliefarea „parantezei" prin intonație și pauze este mai ușor sesizabilă în dialog:

„— Doamne, măi femeie, Doamne, multă minte-ți mai trebuie! zicea tata, văzînd-o așa de ahotnică pentru mine. Dac-ar fi să iasă toți învățați, după cum socoți tu, n-ar mai avè cine să ne tragă ciubotele. N-ai auzit că unul cică s-a dus odată bou la Paris, *unde-a fi acolo,* și a venit vacă?" (A, I 186—187). Textul prezintă interes și din alte puncte de vedere, luminînd aspecte originale ale artei lui Creangă. Într-adevăr, dincolo de sincera și fireasca declarație de ignoranță a personajului, distingem atitudinea trucată a povestitorului însuși. Din alianța aceasta a candorii cu artificiul se înfiripă savoarea incontestabilă a replicii.

Fraza se mlădiază, alteori, ca urmare a contrastului de intensitate și de înălțime dintre vorbirea dialogată și crîmpeiele de monolog interior:

„— Cu tine, și numai cu tine, m-oiu întrece din chiuit; și care-a chiui mai tare, acela să ieie banii.

— Bun!... *zise Dănilă în gînd; las', că te-oiu chiui eu!* Măi Michiduță! Ia chiuie tu întăi, să te aud cum chiui" (DP, 41);

„— Moșnege, zise baba, nu uita să aduci și niște roșcove pentru ist băiet, că tare-a fi dorit, mititelul!

— Bine, măi babă. Dar în gîndul său: *«„Da mînca-l-ar brînca să-l mănînce, surlă, că mult mă mai înnădușì cu dînsul»"* (PP, 49).

„— Apoi dar, mai rămîi sănătoasă, mătușă Mărioară! vorba de dinioarea; și-mi pare rău că nu-i văru Ion acasă, că tare-aș fi avut plăcere să ne scăldăm împreună... *Dar în gîndul meu: «Știi c-am nemerit-o? bine că nu-s acasă; și, de n-ar veni degrabă, și mai bine-ar fi!»"* (A, II, 209—210).

In alte împrejurări, numărul zonelor intonaţionale distincte sporeşte :

„— Măi omule ! Stăpînu-meu s-a răzgîndit ; el vrea mai întăi să ne cercăm puterile ş-apoi să iei banii.

«Ia acu-i acu !» zise Prepeleac în gîndul său oftînd. Dar este o vorbă : tot bogatul minteos şi tînărul frumos. Dănilă mai prinsese acum la minte.

— Puterile ? Ei, cum şi în ce fel ?" (DP, 39).

De data aceasta, vorbeşte mai întîi dracul („— Măi omule !..."). Pînă la răspunsul *rostit* al lui Dănilă, străbatem o reţea complicată de zone şi de nivele intonaţionale :

1. „Citarea" unui gînd al personajului („Ia acu-i acu") ;
2. Intervenţia autorului, care precizează că a citat „gînduri" nerostite, nu „vorbe" („zise Prepeleac în gîndul său oftînd") ;
3. Citarea unei „ziceri" („Dar este o vorbă...") ;
4. Intervenţia propriu-zisă a povestitorului („Dănilă mai prinsese acum la minte").

Abia acum se reînfiripă dialogul. Dănilă reluînd unul din ultimele cuvinte ale interlocutorului său :

„— Măi omule ! Stăpînu-meu s-a răzgîndit ; el vrea mai întăi să ne cercăm *puterile* ş-apoi să iei banii.

. . . .

— *Puterile* ? Ei, acum şi în ce fel ?"

În lumina observaţiilor de pînă acum, se impune atenţiei noastre şi următorul text din *Harap-Alb* :

„Dar ia să vedem, ce se mai petrece la masă după ducerea lui Harap-Alb ?

(1) — Hei, hei ! zise Spînul în sine, tremurînd de ciudă : nu te-am ştiut eu că-mi eşti de aceştia, că de mult îţi făceam felul ! [...] Dar trăind şi nemurind, te-oiu sluji eu, măi badeo ! ...Paloşul ista are să-ţi ştie de ştire [...]

(2) — Ei, vedeţi, moşule şi cinstiţi meseni, cum hrăneşti pe dracul, fără să ştii cu cine ai de-a face ? Dacă nu-s şi eu un puişor de om în felul meu, dar tot m-a tras Harap-Alb pe sfară ! Bine-a zis cine-a zis : „Că unde-i cetatea mai tare, acolo bate dracul războiul mai puternic" (HA, 123).

Replica propriu-zisă a Spînului (notată de mine cu „2") este precedată de un monolog interior („1"), care va fi spus cu voce scăzută, aproape în şoaptă, într-un tempo relativ lent, cu intermitenţe (marcate grafic prin cele trei şiraguri de puncte de suspensie) sugerînd caracterul difuz al gîndirii „rostite" numai lăuntric.

O dată cu trecerea de la monolog interior la dialog, o dată cu întruchiparea lingvistică a gîndirii, discontinuitățile dispar; vorbele se dezlănțuie în iureș, iar vocea se ridică, semeață și impetuoasă [23].

O trăsătură stilistică fundamentală a prozei lui Creangă constă, fără îndoială, în abundența adverbelor și a particulelor d e m o n s t r a t i v e, subliniind, într-o anumită măsură, g e s t u l, familiar vorbirii. Atît personajele cît și povestitorul însuși *arată* tot timpul, iar privirea noastră este mereu tentată să se angajeze pe această traiectorie imaginară, la capătul căreia i se descoperă minunatele întruchipări ale narațiunii. Replica rostită de Gerilă, atunci cînd el zărește tainița unde se ascunsese fata împăratului Roș nu poate să nu fie întovărășită de un asemenea gest deictic: „— *Iacătă-oiu*, măi, *colo*, în vîrful muntelui, după stînca ceea" (HA, 142). De altfel, în textul nostru adverbul *colo* nu are decît un rol precizator, localizînd descoperirea lui Ochilă anunțată încă de la început, prin particula *iacă-(tă)* [24]. Mai interesantă, din acest punct de vedere, este cea de a doua replică a aceluiași personaj, formulată imediat după ce fata împăratului Roș își schimbase ascunzișul: „— Măi Păsărilă, *iacătă-oi, ia! colo*, după lună" (HA, 142). De data aceasta ne găsim în fața unui cumul de forme demonstrative, care alcătuiesc un adevărat lanț, succedîndu-se nemijlocit *(iacătă, ia, colo)*. Gestul se proiectează astfel enorm, pe măsura personajelor și a distanțelor evocate. Mijloace asemănătoare — locuțiuni adverbiale demonstrative — redau alteori deplasarea bruscă a obiectelor în spațiu, consecință a unor mișcări precipitate și violente: „Dar fata îi pune mîna în piept, îl brîncește *cît colo* și zice" (HA, 148); „îi și zboară capul *cît colo* de la trup" (HA, 117). În primul dintre textele citate, notabilă este și formația deprefixată *brîncește*, care, prin structura sa fonetică, dobîndește o capacitate expresivă superioară formei literare *(îmbrîncește)*, sugerînd mai exact bruschețea și violența mișcării. Pe linia aceluiași gen de fapte, trebuie amintită, pentru vigoarea ei plastică și dramatică, locuțiunea demonstrativă *cît de colo*. Astfel, pe drumul întoarcerii, capra, „cum venea, *cît de colo* vede cele două capete" (C, 20). Însoțit de intonația adecvată, adverbul demonstrativ presupune, alteori, în anumite condiții contextuale, declanșarea unui gest circular, exprimînd ideea de calitate superlativă: „eu mă duc să pregătesc ceva de-a mîncării; știi, *colè*, ceva mai omenește" (S, 11); „avea și el o păreche de boi, dar *colè*" (DP, 31; și urmează descrierea boilor, în acord cu indicația superlativă de mai sus: „porumbi la păr, tineri, nalți la trup, țapoși la coarne... țintați în frun-

te, ciolănoşi şi groşi, cum sunt mai buni de înjugat la car, de ieşit în lume şi de făcut treabă"). Covîrşită de grijile gospodăriei, mama solicită ajutorul lui Nică („mai lasă drumurile şi stai lîngă mămuca"), făgăduindu-i, în schimb, „o pălăriuţă cu tăsma ş-o curăluşă de cele cu chimeriu, ştii *colè* ca pentru tine" (A, II 219).

În aceeaşi categorie se încadrează textele în care autorul — şi, împreună cu el, cititorii — urmăresc, în spaţiu, peregrinările sau dibuirile personajelor, indicate prin adverbe şi locuţiuni adverbiale demonstrative, presupunînd schiţarea gesturilor deictice corespunzătoare : „Mai iscodeşte ea *pe ici, pe colea,* să vadă, n-a putè afla ceva despre copil, dar copilul parcă întrase în pămînt" (SP, 87) ; „Apoi Dumnezeu porneşte cu sfîntul Petru şi, *cît ici, cît colè,* ajung pe Ivan" (IT, 159) ; „Purcelul, atunci, de bucurie, mai dă un ropot pe sub lăiţi, apoi se iè după moşneag şi *cît colè,* mergea în urma lui" (PP, 52). Dinamismul acţiunii sporeşte de pe urma frecvenţei acestor locuţiuni, iar impresia care se degajă este una de familiaritate, de intimitate, personajele mişcîndu-se astfel într-o lume aparent accesibilă, mai ales că timpul basmului nu se opune. În majoritatea cazurilor aceste forme sau locuţiuni adverbiale demonstrative comportă o intonaţie specială şi sînt urmate de o pauză, care contribuie, ambele, la reliefarea lor pe planul frazelor respective.

Fluxul intonaţional, mai niciodată neted, prezintă, aşadar, tot felul de asperităţi, de „accidenţi", identificabili, de multe ori, în structura fonetică a aceleiaşi fraze. Suita accentelor se desfăşoară capricios şi neaşteptat, lovind negaţiile (adverbe sau prefixe), formele pronominale sau deictice, determinantele temporale care marchează, de obicei, succesiunea pripită a evenimentelor : „Şi, *nè*mailungind vorba, *îndàtă* şì porneşte la iad. Şi *èl* ştie pe unde cotigeşte, că *nù* umblă tocmai mult ; şi numai *iàca* ce dă şì de poarta iadului. Şi atunci, *odàtă* începe a bate... strigînd" (IT, 165).

Stilul artistic al lui Ion Creangă, Editura Ştiinţifică, 1969, pp. 11—37, 217—219.

NOTE

[1] Studii fundamentale cu privire la această problemă : Iorgu Iordan, **Stilistica limbii române,** Bucureşti, Institutul de lingvistică română, 1944 ; id., **Limba lui Creangă,** în **Contribuţii la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea,** I, Editura Academiei R.P.R., 1965, pp. 137—170 ; cf. Jean Boutière, **La vie et l'oeuvre de Ion Creangă,** Paris, Librairie universitaire, J. Gamber, 1930 (capitolul : **La langue et le style,** p. 199 şi urm.) ; Tudor Vianu, **Arta prozatorilor români,** Bucureşti, 1941 (capitolul dedicat lui Creangă) ; Vladimir Streinu, **Clasicii noştri,** Casa şcoalelor, 1943 ; Zoe-Dumitrescu

Bușulenga, **Ion Creangă**, EPL, 1963 (capitolul : **Cîteva observații pe marginea stilului lui Creangă**) ; G. Călinescu, **Ion Creangă**, EPL, 1964 (capitolul : **Creangă „scriitor popo» ral"**) ; N. Corlăteanu, **Studiu asupra sistemei lexicale moldovenești**, Chișinău, 1964 (capitolul : **Oralitatea operei lui Creangă**, p. 185 și urm.). Boris Cazacu, **Limbă vorbită, limbă scrisă, stil oral**, în volumul **Studii de poetică și stilistică**, EPL, 1966, p. 29—37.

2. „Pare chiar impropriu să le spunem cuvinte ; căci ele sunt numai vorbe, atît de exclusiv le pricepem cu auzul" (Vladimir Streinu, **lucr. cit.**, p. 222).

3. Asupra caracterului **artistic** al prozei lui Creangă a insistat în repetate rînduri, cu o stăruință pe deplin întemeiată, Sadoveanu : „Găsim în Creangă limba populară, însă e ușor să ne dăm seama că nu e limba populară obișnuită, ci o cvintesență artistică și armonioasă a ei" (**Opere**, XIX 429). Vezi și Gh. Bulgăr, **Sadoveanu despre stilul artistic al lui Creangă**, în **Limbă și literatură**, XII, 1966, p. 295—302.

4. Vezi Iorgu Iordan, **Stilistica**, p. 58 și urm.

5. Citatele sînt excerptate după **Ion Creangă, Povești, Amintiri, Povestiri**, EPL, 1965. Am utilizat următoarele abrevieri : **S** (=**Soacra cu trei nurori**), **C** (= **Capra cu trei iezi**), **P** (= **Punguța cu doi bani**), **DP** (= **Dănilă Prepeleac**), **PP** (= **Povestea porcului**), **SP** (= **Povestea lui Stan Pățitul**), **HA** (= **Povestea lui Harap-Alb**), **FB** (= **Fata babei și fata moșneagului**), **IT** (= **Ivan Turbincă**), **A**, I—IV (= **Amintiri din copilărie**, cu indicația capitolului căruia îi aparține citatul), **NC** (= **Moș Nichifor Coțcariul**).

6. Textul acesta din **Povestea lui Harap-Alb** este interpretat și de Iorgu Iordan, **Stilistica**, p. 60—61.

7. Vezi I. Rizescu, **Propoziții subordonate paratactice**, în volumul **Studii de gramatică**, III. Editura Academiei R.P.R., 1961, p. 107—137 : „Cel mai important mijloc de marcare a raportului de subordonare paratactică este **intonația**. Din păcate nici cercetătorii din domeniul gramaticii, nici cei care se ocupă de fonetică n-au acordat importanța cuvenită acestei probleme" (p. 121—122). Cf. GA_2, II, p. 472—482.

8. Vezi I. Rizescu, **lucr. cit.**, p. 132 și urm.

9. In legătură cu topica, intonația, pauza etc. vezi Sorin Stati, **Teorie și metodă în sintaxă**, Editura Academiei R.S.R., 1967, p. 119 și urm.

10. Modalitățile — extrem de numeroase — de redare a superlativului fac obiectul unui amplu studiu al lui Toma Măruță, **Ideea de superlativ în limba română**, **LL**, I, 1956, p. 188—212.

11. Valorile silistice ale procedeului sînt analizate de Gheorghe Bulgăr, **Izolarea subordonatelor în proza artistică contemporană**, SG, I, 1956, p. 165—180.

12. Sau „posterioritate imediată (apropiată)", cum o numește GA_2, II, p. 296.

13. La capitolul respectiv, GA nu ia în discuție această categorie de propoziții subiective.

14. Vezi N. Drăganu, **Conjuncțiile DACA și DE (Un capitol de sintaxă românească)**, **Dacoromania**, III, 1923, p. 251—284.

15. Cînd are rol de element corelativ, **apoi**, este, de obicei, accentuat pe prima silabă (**apoi**). Pentru celelalte numeroase valori semantice și gramaticale ale cuvîntului — atît de întrebuințat de Creangă — vezi DA și DLRC, s.v.

16. „In ce privește propozițiile independente introduse prin **unde** — spune Iorgu Iordan — trebuie arătat că valoarea lor expresivă este neobișnuit de mare. In primul rînd, **unde**, adverb relativ cu sens local, are în astfel de construcții sens mai mult temporal, așadar se produce o ușoară discordanță între formă și conținut. La aceasta se adaugă contradicția dintre aspectul negativ (căci **unde** este urmat de **nu**) și sensul afirmativ foarte clar al propoziției. In sfîrșit, intervine intonația, perfect identică cu a unei propoziții exclamative. Toate aceste particularități, avînd fiecare, prin ea însăși, valoare stilistică, dau construcției în discuție o forță expresivă extraordinară" (**Limba lui Creangă**, în **Contribuții**, I, p. 162.).

17. In legătură cu această frază finală din **Capra cu trei iezi**, vezi Barbu Lăzăreanu, **Glose și comentarii de istoriografie literară**, ESPLA, 1958, p. 147.

18. Odată este discutat și de Iorgu Iordan, **Limba lui Creangă**, p. 163 ; cf. **Stilistica**, p. 138.

19. Vezi Iorgu Iordan, **Limba lui Creangă**, p. 146.

20. Analizînd o serie de interjecții onomatopeice din proza lui Creangă, Zoe-Dumitrescu-Bușulenga e de părere că „Simțul auditiv al lui Creangă îi sugerează exact cuvîntul pentru ilustrarea zgomotului" (**lucr. cit.**, p. 210).

21. Vezi, de pildă, capitolul intitulat **Interjecțiile și onomatopeele** din lucrarea citată a lui N. Corlăteanu, p. 472—475. Ceea ce mă nedumerește este încadrarea acestui capitol printre cele referitoare la **Instrumentele gramaticale** (vezi „Cuprinsul", p. 6).

22. Zoe Dumitrescu-Bușulenga numește „scandări ritmice" aceste grupuri interjecționale (**lucr. cit.**, p. 210).

23. Alternanța replicii propriu-zise cu transcrierea gîndurilor unui personaj este adesea folosită de Creangă, învederînd „modernitatea" artei prozatorului moldovean.

24. Despre frecvența și rolul particulei demonstrative **iată, (iacă iaca)**, vezi Iorgu Iordan, **Limba lui Creangă**, p. 146.

VLADIMIR STREINU

[METAFORA UMORULUI LUI ION CREANGĂ]

Umorul este poezie și poezia este metaforă. Din cîte studii există asupra lui Ion Creangă, dintre care cele mai însemnate sînt ale lui Jean Boutière și G. Călinescu (fără să se poată trece cu vederea contribuțiile lui N. Iorga, G. Ibrăileanu, Tudor Vianu și, ultima, Zoe Dumitrescu-Bușulenga), nu știm să se fi pus întrebarea : care e metafora umorului lui Ion Creangă ? Atragem încă o dată atenția asupra conduitei bifurcate, pe care o urmează totdeauna exprimarea lui. Este evident că nu arta scrisului, ci arta *spunerii*, observată felurit de mai toți criticii, înșiruie un fel de pozne stilistice de la cuvîntul-calambur pînă la fraza sau perioada care, desfășurîndu-se normal pînă la un punct, se întoarce pe neașteptate în contra sensului firesc sau, dacă spune același lucru, îi dă mișcarea formală de a spune contrariul. Tipul mai complex al acestei bifurcări pe bază de șiretenie sintactică se vede din exemplele pe care le repetăm și le completăm : „Și să nu credeți că nu mi-am ținut cuvîntul de joi pînă mai de-apoi, pentru că așa am fost eu, răbdător și statornic la vorbă în felul meu ; și nu că mă laud, căci lauda-i în față : prin somn nu ceream de mîncare; dacă mă sculam, nu mai așteptam să-mi deie alții ; și cînd era de făcut ceva treabă, o cam răream de pe acasă. Și-apoi mai aveam și alte lucruri : cînd mă lua cineva cu răul, puțină treabă făcea cu mine ; cînd mă lua cu binișorul, nici atîta". Sau : „În sfîrșit, ce mai atîta vorbă pentru nimica toată !? Ia, am fost și eu în lumea asta un boț cu ochi, o bucată de humă însuflețită, din Humulești, care nici frumos pînă la douăzeci de ani, nici cuminte pînă la treizeci și nici bogat pînă la patruzeci nu m-am făcut. Dar și sărac așa ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de cînd sînt, niciodată n-am fost". Plăcerea de a înșela pe cititor cu ștrengăria sintaxei apare pînă și în descripția obiectivă, care e destul de rară și, chiar așa, numai schițată în opera lui. Ca să dea imaginea vechimii Cetății Neamțului, o de-

scrie ca fiind „îngrădită cu pustiu, acoperită cu fulger... și străjuită de ceuce și vinderei"... Într-o ediție „îngrădită cu pustiu" a apărut „îngrămădită cu pustiu". Greșală a editorului sau poate numai a zețarului, modificarea arată că autorul ei nu cunoștea paradoxul formal de care stilul lui Creangă nu se leapădă nici în descripții. În orice caz, autorul „îndreptării" trebuie să fi fost un cititor și nu ascultător al povestașului. În adevăr, Creangă avea nu atît un condei cît un glas pe care și-l sonoriza cu condeiul. De nenumărate ori, scrisul lui atrage atenția într-un sens pe care inflexiunea vocală îl subminează. Chemarea călugărească se trezise astfel, în el, fiindcă auzise „toată vara" cum, pe lîngă mînăstirea de maici Agapia, cîntă „un glas îngeresc" : „Ici în vale la pîrîu / Mielușa lui Dumnezeu" și altul „gros", care răspundea : „Hop și eu de la Durău, / Berbecul lui Dumnezeu !"... Și continuă mai mult cu glasul decît cu condeiul : „Căci, fără să vreau, aflasem și eu, păcătosul, cîte ceva din tainele călugărești, umblînd vara cu băieții după... bureți prin părțile acelea de unde prinsesem și gust de călugărie... Știi, ca omul cuprins de evlavie." Metafora umorului lui Creangă se construiește prin urmare în spațiul dintre hîrtia pe care scrie și modulația orală cu care își însoțește scrisul. Cît privește explicația socială dată acestei conduite stilistice, Zoe Dumitrescu-Bușulenga afirmă că marele scriitor aparține unei spițe de răzeși, se amintește că răzeșii erau țărani „liberi", cu oarecare stare în acareturi și pămînt, strîmtorați adesea de lăcomia acaparatoare a boierilor și a mînăstirilor. Admițînd în contra documentelor că scriitorul ar fi neam de răzeș, e adevărat că răzeșii erau țărani liberi, avînd o oarecare cuprindere, cum se știe din atîtea documente ; iar în ceea ce privește rapacitatea boierească și monastică, avem nenumărate acte de tărășenii juridice, care arată limpede aceasta și îndeosebi risipirea răzeșilor acelei regiuni din cauza unor apucători fără milă ca Sturzeștii. Așadar, luptă a existat și încă dintre cele mai deschise și curajoase, răzeșii fiind țărani liberi pe bază de avut propriu. Ei acționau fățiș cînd primejdia putea fi înfruntată, cu plîngerea la autoritățile vremii și chiar cu toporul la hotarul pămîntului ; cît nu, lichidau totul și porneau devale, strămutîndu-se mai la lărgime, unde își salvau astfel libertatea răzeșească. Autoarea crede că acel echivoc scriptico-vocal de care am vorbit mai sus, și pe care l-am propus ca metaforă a umorului lui Creangă, ar fi provenind din condiția socială a stirpei scriitorului, adică din răzeșia neamului său. În același timp ni se afirmă că duplicarea registrului expresiv e caracteristică vorbirii poporului român și autoarea stăruie îndelung asupra originii popu-

lare a acestui mod de expresie, stăruie cu exemple prototipice luate din gura poporului și cu analize convingătoare ale psihologiei oprimaților. În spatele exprimării duplicate a țăranului e de presupus deci un foarte depărtat orizont de noapte, încărcat de temerea de a vorbi deschis. Explicația nu este neadevărată. Dar din punctul de vedere al autoarei rezultă că „poporul" ar fi fost în întregime o imensă colectivitate de răzeși, ceea ce nu mai este adevărat ; și mai rezultă că răzeșimea, această categorie de țărani liberi, care se luau de piept și cu boierii și cu egumenii cînd aceștia se atingeau de temeiul libertății lor, adică de pămîntul propriu, vorbeau nu fățiș, cum acționau, ci temător, retractil, echivoc și chiar ermetic, ceea ce de asemenea nu e adevărat. Dacă un vlăstar răzeșesc, cum era Moș Ion Roată, vorbește în aluzii și echivocuri ca orice Ipate sau Dănilă Prepeleac, acoperirea pe care și-o ia astfel vine din împrejurarea că vorbea unor «boieri» ai timpului vine deci din noaptea istorică a spiței, cînd strămoșii poate nebănuiți erau simpli și bieți «vecini», adică robi temători de biciul stăpînului. Aceștia sînt de văzut la originea vorbirii implicate, care specifică arta spunerii lui Creangă și nu răzeșimea liberă pe fapta și cuvîntul ei. Iar dacă este așa, dacă poporul sărac-lipit, căruia înșiși răzeșii, de pe treapta lor țărănească, îi ziceau «prostimea», deși boierii îi amestecau chiar și pe ei în marea «prostime» a poporului, dacă acest popor sărac-lipit este adevăratul autor al discutatului tipar stilistic, atunci orice referință, dată fie și suputativ, contrazice izvorul autentic. Cîteodată exprimării umoristice a lui Creangă i se spune „stil satiric". De la un timp, mai de curînd, s-a tot pus în vedere, chiar cu neobosită stăruință, satira anticlericală și lecția moralizatoare a operei lui. Pe 234 de pagini, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, reprezentînd această tendință, variază în toate felurile formula „spiritul satiric" : „artă satirică", „viziune satirică", „stil satiric", „registru satiric", „geniul satiric" etc... Pe aceleași 234 de pagini, abia p. 121 pomenește cuvîntul „umor", pe care îl mai găsim tot atît de prizărit pe alte trei pagini (128, 148 și 174). Prima dată cînd apare „umor" e corectat repede prin „ironie amară", astfel încît cititorul își poate zice pe drept cuvînt că — după autoare — „satiră" și „umor" sînt cuvinte cu același conținut critic. Eroare. Opera lui Creangă, ieșită din cea mai irecuzabilă matrice populară, contaminat și mai cu seamă eliberator optimistă, învață pe oameni îndeosebi dragostea de viață chiar sub forme de care putem rîde. Creangă rîde din toată inima, dar dintr-o inimă bună, largă și îngăduitoare, rîde de semeni, de ființe care îi seamănă lui însuși și rîde de sine, cum ar rîde de oricine

altul. „Satira" lui dezvăluie condiția omului, de care nu omul e vinovat, fiind de aceea demn de iubit și de salvat. Mijlocul lui Creangă de a-și salva semenii se numește „umor" și el a preluat acest mijloc direct din mîinile crăpate de muncă ale poporului român, ale acelui popor care se elibera în spirit de ceea ce nu se putea elibera altfel. Povestitorul nostru nu crede în vinovăția oamenilor de care rîde, cum cred toți autorii satirici. Originalitatea lui cea mai adîncă, venită de lîngă o filozofie care e mai mult înțelepciune și echilibru moral, stă în puritatea umorului, nealterat nici de cea mai fugace intenție satirică. Așa i se explică succesul în patria marilor satirici ca Swift, Sterne, Molière, Goldoni, Cehov ș.a. și chiar în limbile extremului-orient, unde împrejurări politice noi au făcut să-i ajungă opera. Satiricii sînt totdeauna exteriori lumii pe care o satirizează, în timp ce Creangă face parte cu trup și suflet din *comunitatea* eroilor săi. El este poetul umoristic prin definiție și puritatea formulei sale strălcește chiar lîngă un Rabelais față de care deosebirile sînt artistic mai semnificative decît asemănările.

Ne-am obișnuit de prin școli să-i zicem „umor", deși pentru Creangă e mai potrivită vorba lui însuși, aceea pe care o întrebuințează în situații asemănătoare: „voie bună". Atît de constituțională este voia bună operei povestitorului, că formează unul dintre semnele ei de recunoaștere. Nimic n-o alterează, nici satira ca la Caragiale, nici duioșia ca la Brătescu-Voinești, păstrîndu-se în starea cea mai pură. I se identifică tipul de cîteva ori, dar numai în cuvinte și pierdut repede și acela, la un Hogaș. E contaminantă, sănătoasă și organică, fiind mod al sensibilității și nu perspectivă intelectuală. Față de cele populare, *Poveștile* lui, cum observă Jean Boutière, se disting prin această abundență comică nativă, a cărei cuprindere însă o dau întreagă numai *Amintirile*. Aci, registrul ei este complet.

Sînt jocuri de cuvinte care comunică un fel de zburdălnicie a dicționarului însuși, cuprins pe neașteptate și el de voia bună a autorului; un chef lexical, sau cam așa ceva, aruncă vorbele în sus, plesnind în miez ca boabele de porumb la foc. Cînd „moș Chiorpec ciubotarul" vedea pe Nică revenind în odaia lui de plotogar, deși cu puțin înainte îl „răbuise"... pe la bot... cu feleștiocul muiat în „dohot", îi zicea „He, he! bine ai venit *nepurcele*"; despre „popa Buligă" (ce-i ziceau și „Ciucălău"), răposat fiind, se pomenește cu un ton de pietate, pînă ce pomenirea se sfîrșește cu un „Dumnezeu *să-l iepure*". De altă parte, sînt fraze întregi, care, cu aerul desfășurării normale, se întorc în contra sensului

aşteptat de cetitori sau spun acelaşi lucru, dar cu mari pregătiri formale de a spune altceva.

Nici cînd înfăţişează oameni sau scene ce stîrnesc rîsul, hazul povestitorului nu se denaturează; se menţine mereu deasupra intenţiei satirice sau sentimentelor de moment ale autorului. Haz pentru haz provoacă atît preotul Oşlobanu, care zvîrle în timpul slujbei „cu pravila cea mare" şi cu „un sfeşnic de alamă" după călugării cîrcotaşi, cît şi popa Ciucălău, care, aruncîndu-şi potcapul, se pune la joc cu tinerii, „de-i pălălăiau pletele". Astfel că ceea ce distinge umorul-voie bună al lui Creangă este gratuitatea efectului, starea genuină şi irepresibilitatea pornirii.

În sfîrşit, ca prag superior al acestui dar sînt paginile întregi de naraţiune sau descripţie comică, despre care ideea cea mai înaltă o dau acele asalturi la carte ale dascălilor mustăcioşi din Fălticeni.

„...ş-apoi carte se-nvăţa acolo, nu glumă: unii cîntau la psaltichie, colea, cu ifos:

Ison, oligon, petasti
Două chendime, homili

pînă ce răguşeau ca măgarii; alţii dintr-o răsuflare spuneau cu ochii închişi cele şapte taine din catihismul cel mare; Gîtlan se certa şi prin somn cu urieşul Goliat; mustăciosul Davidică de la Fărcaşa, pînă tipărea o mămăligă, mîntuia de spus pe de rost, răpede şi fără greş, toată istoria *Vechiului Testament* de Filaret Scriban, împărţită în perioade, şi pronumele conjunctive de dativ acuzativ din gramatica lui Măcărescu:

«Mi-ţi-i ni-vi-li, me-te-îl-o, ne-ve-i-le; me-te-îl-o, ne-ve-i-le, mi-ţi-i, ni-vi-li».

Ce-a fi aceea ducă-se pe pustii! Unii dondăneau ca nebunii, pînă-i apuca ameţeala, alţii o duceau numai într-un muget, cetind pînă le pierea vederea; la unia le umblau buzele parcă erau cuprinşi de pedepsie; cei mai mulţi umblau bezmetici şi stăteau pe gînduri, văzînd cum îşi pierd vremea, şi numai oftau din gură, ştiind cîte nevoi îi aşteaptă acasă. Şi turbare de cap şi frîntură de limbă ca la aceşti nefericiţi dascăli nu mi s-a mai dat a vedè; cumplit meşteşug de tîmpenie, Doamne-fereşte!

De-a mai mare dragul să fi privit pe Davidică flăcău de munte (urmează portretul), Dumnezeu să-l ierte, că n-avu timp să se preuţească; a murit, sărmanul, înainte de vreme înecat cu pronumele conjunctive, peritu-le-ar fi numele să le peară, că au mîncat juvaer de flăcău!"

Această euforie de umor și mai ales de umoare, gratuită, naivă și irepresibilă este desigur a omului sănătos, a organismelor robuste pentru care nu există sforțare; sau este, dacă știm că omul a fost bolnav, cum e cazul, a unei conștiințe, pînă la care vătămarea n-a putut ajunge; și ea creează, iar nu epilepsia omului, pe care o contrazice și o învinge, acea trăsătură de identitate literară, între altele, a *Amintirilor*: voia bună.

Nu credem să fie cineva care ar putea zice că opera, fiind scrisă în deplină sănătate a tinereții, s-a găsit în afara primejdiei de a i se modifica natura prin „pedepsia" care se declară abia în ultimii ani de viață. Căci partea a IV-a din *Amintiri* e scrisă chiar atunci, în perioada, cea mai zdruncinată a sănătății autorului, lucrul ei trebuie să se fi prelungit pînă între somnurile frenetice pe care i le da boala și care se îndesiseră, — pînă între călătoriile grele la Slănicul mîntuitor, fiind citită întîia oară la „Cercul literar" din Iași, cu numai un an înainte să se prăpădească. Iar de era lucrată, ca primele trei, în afara perioadei maladice, cu atît mai mult nici o legătură nu poate fi între una și alta.

Încît, revenind asupra nepotrivirilor semnalate, vedem că metoda biografică nu legitimează abuzul de biografism al bibliografiei Creangă, putînd lumina numai în parte această unică fizionomie literară. Iar dacă portretul biografic nu coincide în atîtea trăsături, după cum am văzut, cu portretul literar, e semn pentru noi că biografia dă un personaj care a dispărut pentru totdeauna, în timp ce opera luminează o mare figură mereu vie. Dar că în viață a fost un biet suferind de epilepsie, ceea ce vine împotriva impresiei de sănătate jovială a scrierilor sale, că a fost un școlar eminent, ceea ce nu se potrivește cu felul literar „slăvit de leneș" în care singur se prezintă, s-ar putea crede în cele din urmă că asemenea inadecvări nu sînt deplin semnificative.

Acum însă, cînd cunoaștem pe Creangă în lumina de unic erou al operei sale rapsodice, ca băștinaș patriarhal, care cu efortul artistic și-a adîncit identitatea poporană, deosebirea de cum l-ar putea arăta biografia devine cu totul evidentă. Și nu numai atît. În corespondența sa sînt fragmente care îl umbresc în chiar identitatea trăitoare artisticește; s-a zis că apare cînd și cînd mahalagiul din marginea Iașilor, cu vorbirea strîmbă, cu deformarea gustului și tot ceea ce caracterizează în negativ pe orășeanul mărginaș. Astfel în scrisoarea către unchiul Gheorghe, preot în Tîrgul Neamțului, scrisoare datată „Iassi, 3 din luna a șeapta, timpul secerișului, la ovreii din Iassi (Palestina nouă)", citim: „...a căzut cu

c... (cuvîntul scris întreg - n.r.) în par.; pardon de espresiune! și a nevalabilului prohesore дисĉтȣv rural *Țipirigu, cucurigu* sau Pi! pi! ri! g ȣ; care are trei mii de zile pe anu de lei, patru care de cărbuni din pădurea Dumesnicului..." Sau: „În fine! În considerăciunea observărei fiindcă țeara n-are motivele ei, Doamna face toate trebile, *pamplesiru*. Destul!!!", „...să-rutări amicabile din parte-mi d-lui Georgiu, precum mîinile, gurița și ochii d-nei E.le.nu.ța, rugîndu-i totuodată de iertare căci zic amical-minte", „Închinăciuni mutuale la cei ce nu me vor întreba; Iar venerabilul părinte Vasile Resmiriță..." etc. Sau în sfîrșit: „Altă noutate: M-am mutat înt-o casă unde se află și cîteva frumușele, ce pe la Iassi le zic *fete*; știi proverbu cela: «Bețivului și Dracu-i iese cu ocaua plină». Cu alte cuvinte sînt factor de... iaca o nouă funcțiune!!!"

Despre apucătura de mahalagiu la Creangă, Ibrăileanu însuși a făcut o mențiune de cîteva rînduri în articolul amintit în altă parte [1]. Că a existat numai ca simulacru umoristic pare convingerea cea mai obiectivă. Dar documentul a putut influența atît studiul critic propriu-zis, cît și imaginea de om pe care o luminează opera. Nu găsește Boutière că în *Popa Duhu* și într-un fragment din *Amintiri* se reflectează „spiritul de mahala" ? Și dacă Popa Duhu are vorbe și purtări asupra cărora un străin de viața noastră sătească e firesc să se înșele, interpretarea certei dintre popa Isaiia, călugărul Teofan și popa Oșlobanu, ca dovadă de „*esprit faubourien*" [2], stîrnește mirarea. Disputa asupra tipicului și mai ales transformarea ceaslovului și sfeșnicelor în proiectile, ca și fuga „mai mult pe brînci" a lui Isaiia și Teofan, duce gîndul la homerismul bufon din *Le Lutrin* și nu la ideea de mahalagism. Ne îngăduim să credem că numai scrisoarea către unchiul Gheorghe, pe care Boutière o și reproduce în fotocopie, a deformat o judecată critică în general sigură.

Cît despre alterarea portretului spiritual prin asemenea documente, mai e nevoie să se stăruiască? Scrisoarea în chestiune, chiar dezvăluind un adevăr psihologic, scoate din mormînt pe omul biografic, care a murit pentru totdeauna. Fie și în numele adevărului, profesat cu superstiție și păgînism, nu trebuie să sufere adevărul estetic, datorită imboldului exclusiv al căruia mergem la biografie. E lucru nespus de ciudat ca pasiunea vieții scriitorilor, care derivă din pasiunea pentru creațiunea lor, să se întoarcă

---

[1]. Autorul se referă la articolul **Povestirile lui Creangă**, prezent și în volumul întîi al acestei culegeri (n. ed.).

[2] Spirit de mahala (fr.).

împotriva îndreptățirii ei firești. De aceea, începînd studiul de față, am semnalat neînțeles de marea măsură de biografism a bibliografiei critice privind pe Creangă ; am schițat nepotrivirea dintre adevărurile vieții povestitorului și acelea ce reies din literatura sa, pe care le contrariază, și după cum văzurăm acum, le și contrazice fundamental ; pe acest temei, ne-am îndreptat atenția asupra operei însăși, rațiunea unică a interesului pentru viața oricărui scriitor, am susținut un studiu exclusiv literar, ale cărui concluzii sînt homerismul viziunii, adică facultatea de a vedea și evoca în dimensiune uriașă, și structura rapsodică, adică epicism și oralitate, totul fiind menit să arate că opera conține elementele nepieritoare de portret ale autorului ; iar portretul care ni s-a limpezit astfel este, cu oarecare adausuri de istoricitate și complexitate individuală, al omului arhaic din ținuturile noastre conformat genial.

Din ceea ce am afirmat în cuprinsul acestei cercetări, sîntem nevoiți acum să revenim asupra formulării unei dorinți. Credeam că reamintirea lui Creangă ar fi fost mai cuvenit să se facă printr-un studiu estetic, decît cum s-a făcut la falsul centenar din 1937, prin înfățișări biografice. Credem încă același lucru. Dar cum încheiem prezentarea noastră, plini mai ales de frumusețile care s-au refuzat analizei critice, găsim că singura nimerită dincolo chiar de studiul propriu-zis al operei este lectura directă cu voce tare și în săli publice. Pentru aceasta e nevoie însă de un cetitor actor.

In timp ce noi căutăm încă a ne apropia de geniul lui Ion Creangă, un cap de vietnamez surîzător poate că stă aplecat pe *Amintiri din copilărie* și *Povești.* Poate, pe aceleași pagini, traduse azi în treizeci de limbi ale pămîntului, cititori de rase și naționalități diferite petrec în același timp ceasuri de aceeași uimită desfătare. Toți își vor fi construind, despre Humulești și despre țara de țărani a *Poveștilor,* imagini care de care mai luminoase. Satul de pe Ozana va fi apărînd în ochii lor ca așezare omenească necălcată de piciorul greu al nevoii. În adevăr, nouă înșine, cititori români, lumea marelui povestitor ni se pare miraculos teafără, fără urmă de suferință. Și dacă belșugul material face îndeobște pe om bucuros de viață, e firesc ca din veselia neîntreruptă a oamenilor lui să se răsfrîngă asupra satului și țării acestor oameni ideea de locuri ale îndestulării. Oricît ar vorbi Creangă și eroii lui de „sărăcie", un factor nelămurit, care poate fi voioșia sau nepăsarea de efectele ei, o escamotează literar, încît cititorul nu și-o închipuie economic. Și iluzia de bunăstare devine cu atît mai puternică pe alte meridiane, cu cît ele sînt mai depărtate. Asiatul sau sud-

americanul, citind azi pe Creangă, iau mai întîi cunoștință de o lume în care efortul de a trăi pare abolit. Ei simt, ca și cititorii de la noi, că un Oșlobanu, un Mogorogea, un Ipate, un Dănilă Prepeleac și Ivan Turbincă, dimpreună cu însuși autorul lor nu se preocupă în nici un fel de lupta pentru existență. Adevărul însă e cu totul altul : unii umblă prin școli de oraș, cu gîndul să scape de traiul greu părintesc, iar alții se iau la trîntă sau la întrecere cu dracul, care nu e decît numele de poveste al Nevoii. Viața lor, în realitate, e cel puțin precară. Numai că o veselie de zei le aurește precaritatea și totul devine ficțiune estetică întremătoare. După lectura lui Creangă, asiatul pleacă mai voios să-și vînture orezul, cum plecăm fiecare la treburile vieții noastre. Un umor nesatiric, care face vocabularul jucăuș, frazarea șugubeață, personajele poznașe, umple binefăcător conștiința cititorului, propunîndu-i-se ca soluție de viață.

Rîsul în opera lui Creangă nu pedepsește, nu cenzurează, nu denunță vicii sau defecte omenești, pe care le naște o anumită societate, o anumită profesiune, o manie individuală ; rîsul lui e o petrecere pe seama limitelor naturii omenești, care sînt în primul rînd limite proprii, ale celui ce rîde, și numai în al doilea rînd sînt și ale altora. Creangă e om din popor cu mintea plină de proverbe, dintre care mai cu seamă unul, și anume „Rîde dracul de porumbe negre și pe sine nu se vede", îl împiedică să fie satiric. Nu omul e răspunzător de limitele și neajunsurile lui. Ca să merite rîsul batjocoritor, el ar trebui să fie vinovat și Creangă nu acuză niciodată pe oameni. Chiar gîndurile acestea i se par într-un fel ofensatoare și de aceea nu le exprimă direct, ci numai le implică în gratuitatea umorului său, putîndu-se chiar spune că trece repede pe lîngă ele, fiindcă nu sînt prea vesele.

La iluzia de viață fără griji materiale se adaugă astfel, în impresia cititorului, un sens înalt al spectacolului de veselie, pe care Creangă și lumea lui îl dau fără întrerupere, după cum se adaugă sentimentul unei inalterabile sănătăți. Eroii *Amintirilor* și *Poveștilor* sînt în adevăr făpturi zdravene („hojmalăi", „coblizani", „găligani") și nu o dată uriași odiseici (Ochilă avînd în frunte un ochi „cît sita"). Autorul însuși, pe care niciodată, cetind, nu-l pierdem din vedere, ni se închipuie clădit de asemeni ca eroii lui sau, oricum, conformația robustă și mai cu seamă sănătatea i se deduce ușor din conduita umoristică. Creangă sănătos ! Mirifică putere a ficțiunii artistice ! În realitate, era tot atît de sănătos pe cît era și de bogat. Scos din diaconie pentru motive astăzi stupide (frecventa teatrul și își tăiase higienic coada preoțească), iar din învă-

țămînt fără nici un motiv și împotriva excelentelor rezultate didactice, trebuie să se dedea unei negustorii meschine de tutun, lupta cu sărăcia, căreia nu-i va îngădui să treacă în operă sub forma nici a unei umbre de tristețe, rămînînd activitatea lui permanentă. Cît privește sănătatea, el cădea de-a-n picioarele în scurte dar istovitoare somnuri frenetice, lovit de o boală care, trîntindu-l pe stradă sau pe dușumeaua clasei, în fața școlarilor speriați, l-a purtat mereu prin „feredeele" băbești și, tot atît de zadarnic, pe la apele Slănicului. Dar întocmai ca sărăciei, nici boalei, care-l vătămase incurabil, nu i-a dat pas să pună urîțenia pe lucrul lui literar. Abia o singură dată și atunci de dragul unei figuri literare, vorbind de memorizarea mecanică în școala timpului, numește această maladie populară, spunînd că „tîmpului" de Trăsnea i se „băteau buzele ca de pedepsie". În restul operei, pe paginile căreia, scriind-o, va fi căzut de cîte ori nu putem ști, nici urmă de marea lui suferință trupească, nici urmă de fatalele ei consecințe morale. Ion Creangă, în marea lui creație, iubea pe oameni. Umorul nesatiric, negație sublimă a suferinței proprii, este la el solidaritate cu semenii, pe care vrea numai să-i înveselească, ușurîndu-le existența.

Fișa traducerilor din opera lui Ion Creangă, adaosă considerabil prin acțiunea de stat a ultimilor ani, este impunătoare. Numai pînă în 1950 se tradusese în germană *Harap Alb* (1910, trad. prof. dr. G. Weigand), în engleză *Moș Nichifor Coțcariul* (1921, trad. Lucy Byng), din nou în germană *Capra cu trei iezi* (1928, trad. Anita Dimo-Pavelescu), din nou în engleză *Amintiri din copilărie* (1930, trad. Lucy Byng), în franceză *Povești* (1931, trad. Stanciu Stoian și Ode de Chateauvieux), în italiană *Amintiri din copilărie* (1932, trad. A. Silvestri-Georgi), în polonă *Povești* (1933, trad. Konstancya Mayzlowna), în portugheză *Amintiri din copilărie* (1947, trad. Victor Buescu și Antonio R. Mousinho). Și din nou în franceză *Amintiri din copilărie* (1947, trad. Ives Auger). După 1950 intervine acțiunea sistematică a statului, opera lui Creangă traducîndu-se în toate limbile popoarelor prietene și înconjurătoare. Dintre limbile europene se are în vedere încă o dată franceza cu *Opere alese* (1955, trad. Elena Vianu), și, cum comunică o informație, Creangă se află de asemenea tradus chiar în Orientul cel mai îndepărtat pentru vietnamezi, coreeni și mongoli. Iar, în afară de aceasta, o inițiativă particulară se semnalează încă o dată în italiană cu *Povești* (1955, trad. Anna Colombo).

E sigur dar că nici un alt scriitor român n-a atins cu opera lui puncte etnice mai exterioare. Scriitor de o etnicitate ca și parti-

culară față de ceea ce se înțelegea cam în grabă prin „literatura universală", succesul lui de audiență la englezi, italieni, mongoli și vietnamezi putea fi socotit ca imposibil. Și totuși adevărul este altul și chiar cel contrar. Căci, deși scriitor român, și se poate adăuga în chip semnificativ, spre a i se vedea mai bine orientarea, scriitor moldovean, nemțean, humuleștean, scriitor deci de un localism presupus ca aproape izolator, Creangă e citit azi pretutindeni, după cum ni se afirmă, cu cea mai spontană participare. Situația aceasta, dacă i-ar fi putut trece cîndva prin minte, lui i s-ar fi părut glumeață. El socotea Iașii secolului trecut ca o „nemție" curată, un fel de străinătate socială suficientă ca să se mai gîndească la contactul cu străinătăți de alte limbi. Cultivînd un localism ca și absolut, prin care totuși a ajuns să se înscrie în universal, Ion Creangă închipuie tipul de scriitor opus acelora care speră o glorie mai largă prin adoptarea unei limbi de circulație internațională. Experiența s-a făcut și rezultatele se cunosc. Nici D'Annunzio, nici Rilke și, nici, la noi, Macedonski nu s-au afirmat ca scriitori mari decît în limba maternă și nu în cea franceză pe care au adoptat-o temporar. Cazul lui Creangă ne învață că efectul literar în străinătate se obține prin altceva decît prin exprimarea proprie în limbile respective, sau într-o limbă mai cunoscută acolo. Scriitorul a răspuns la antipozi adîncindu-și vatra părintească.

Chiar particularitățile lui lingvistice, peste interesul acelora de ordinul pitorescului etnologic, au fost, credem, decisive în succesul literaturii sale. Materiale etnologice, interesante numai ca atare, se găsesc în orice colecție de folclor; ceea ce cititorul de oriunde găsește numai în Creangă este o identitate de scriitor formată mai cu seamă din valori stilistice.

In adevăr nimeni ca el n-a stilizat mai efectual oralitatea completă, de tip rapsodic, a poveștilor populare; în stilul nici unui alt scriitor (în afară de, poate, al lui Caragiale, aplicat însă altui fond omenesc) nu există dublul plan, scriptic și în același timp vocal, care de cele mai multe ori, prin divergență dusă pînă la contrastul antifrazei, creează un fel de metaforă a umorului, specifică lui Creangă. Scriitor și actor totodată, fraza lui e bineînțeles scrisă, dar este mai ales jucată vocal pe un registru de intonații, în cuprinsul căruia cuvintele pot căpăta chiar sensuri contrare. Ca în limbile extrem-orientale unde cuvintele au atîtea înțelesuri cîți moduli de intonație li se aplică, glasul povestașului moldovan e plin de asemenea „semanteme" (cum le spun lingviștii) nescriptice, și ele singure îi susțin identitatea. Iar excelența tra-

ducerilor se asigură numai prin punerea lor în vedere. Nu putem zice că traducerile de pînă acum, cîte cunoaştem, n-au ţinut seama de mai toate formele oralităţii lui Creangă. E dintr-o dată remarcabil că traducerile Elena Vianu şi Anna Colombo modelează în material lingvistic, respectiv francez şi italian, cu toată dexteritatea, acel stil gratuit sporovăitor dezvoltat din firea „vorbelor de clacă". Numai în această direcţie i se află lui Creangă specificitatea şi adîncimea.

Astfel un element de oralitate cu semnificaţii profunde, neurmărit îndeajuns de traducători, ni se pare felul scriitorului de a-şi împăna povestirile cu zicale. Nu e vorba de proverbele înseşi, ci de formula cu care sînt introduse. Creangă zice, de exemplu: „Vorba ceea: sînt cinci degete la o mînă şi nici unul nu seamănă cu altul"; sau „vorba ceea: fiecare pasăre pe limba ei piere", sau „vorba ceea: mai aproape sînt dinţii decît părinţii", sau „vorba ceea: zidurile au urechi..." Chiar dacă, rareori, modifică într-un fel oarecare formula de introducere, cuvîntul „vorba" apare de cele mai multe ori ca o constantă plină de semnificaţie, ceea ce îi dă caracterul de precipitat verbal al unei filozofii a vieţii.

Dicţionarele în privinţa aceasta sînt de puţin ajutor. După Tiktin „vorba" are trei grupe de înţelesuri: „1. *Reden, Rede, Gerede, Gespräch*. 2. *Wort*. 3. *Sprichwort*", iar după *Dicţionarul limbii române contemporane* (4 vol.) ca şi după recentisimul *Dicţionar al limbii române moderne* (1 vol.), unsprezece: „1. *Cuvînt*. 2. *Spusă, zisă*. 3. *Vorbire; expunere, istorisire*. 4. *Convorbire, conversaţie, taifas, neînţelegere, sfadă, ceartă*. 5. *Mod, fel de a vorbi*. 6. *Zicală, zicătoare, proverb, expresie*. 7. *Sfat, învăţătură, îndemn, poruncă, părere, convingere, hotărîre*. 8. *Făgăduială, promisiune, angajament, cuvînt dat*. 9. (mai ales în construcţie cu verbele „a fi", a avea") *Tocmeală, tîrguială, înţelegere, învoială*. 10. *Zvon; veste, ştire, informaţie, bîrfeală, clevetire, calomnie*. 11. *Grai, limbă*". Da, „vorba ceea" ca expresie şi rost se menţionează la o anumită grupă de sensuri. Dar în discuţie este acel sens al ei, care a şi dat naştere altei expresii şi anume „povestea vorbei", unde „vorba" nu înseamnează numai „zicală, zicătoare, proverb, expresie", ci oarecum totalitatea proverbelor. Lipseşte din dicţionare, cu alte cuvinte, tocmai valoarea stilistică pe care „vorbă" o dobîndeşte prin constanţa cu care Creangă o repetă.

Iar cînd traducătorii dau formulei orale de introducere a proverbelor echivalenţe variate ca: „ein Sprichwort sagt", „nach einem alten Spruch haben", „ein Spruch sagt", „du kennst ja

jenen Spruch" (trad. Anita Dimo-Pavelescu) sau „Ben dice il proverbio", „ma c'e un vecchio detto", „ha ragione il proverbio", „sapete che come si dice", „come dice il proverbio" (trad. A. Silvestri-Georgi) sau „As the proverb says", „as the sayng goes", „the proverb says", „we quoted the sayng", „as the proverb runs", „as the sayng has it", „but a proverb says", sau în sfîrșit „on a beau dire", „comme on dit", „comme on le dit", „ne connais-tu pas le dicton", „on le dit bien", „comme qui dirait", „vous connaisez le dicton", „vous connaissez sans doute le dicton" (trad. Elena Vianu), cînd traducătorii, zicem, variază atît de jucăuș formula de introducere, se pierde fără îndoială valoarea repetării ei *ne varietur* [1].

Stereotipia în cazul de față, departe de a fi un neajuns, cum probabil vor fi socotit traducătorii, se electrizează în cele din urmă cu o putere de sugestie esențială operei lui Creangă ; prin fixitate ea dă indicația profundă a unei doctrine imuabile, deși orală, la care povestitorul se referă continuu ca să se autorizeze continuu. Experiența milenară a propriului e un corpus de înțelepciune și cînd Creangă prin zicale sau unele expresii idiomatice, se autoriză de la acest corpus ca de la o realitate supra-individuală, el face un act de modestie clasică. Conștiința unui clasicism folcloric (tot atît de real în tipicitatea lui ca și clasicismul cult) ni se comunică prin „vorba ceea" mai înainte de a lua cunoștință de situația întîmplătoare, care o reclamă ca să se „legalizeze".

Este adevărat că primul traducător italian, Silvestri-Giorgi, variază mai puțin decît alții formula în discuție. Realizînd într-o măsură stereotipia necesară prin „dice il proverbio" sau „ben dice (dice bene) il proverbio", el se sprijină în adevăr pe un singur cuvînt : dar are cuvîntul „proverb", în orice unitate frazeologică ar fi cuprins, energia de sens și deci valoarea stilistică din „vorba ceea" ? Ar trebui pentru aceasta o echivalență strict orală și în același timp un climat cultural de oralitate cum în occidentul european e greu de găsit. Presupunem de aceea că traducerea lui Creangă ar fi poate mai înlesnită în limbile de mai recentă cultură scriptică și rămîne spre paguba noastră că nu putem cunoaște direct asemenea traduceri.

Creangă este un povestitor. Foarte greu s-ar putea face un studiu despre Creangă așa cum l-am face despre Slavici sau Rebreanu. Totuși, el are o serie de povestiri și un basm, cum sînt *Dănilă Prepeleac*, povestea pornografică *Povestea lui Ionică cel*

[1] Fără să se schimbe, invariabil (lat.).

Prost și *Ivan Turbincă*. Ce anume este comun în afara geniului narativ și umoristic al lui Creangă între aceste povestiri?

Dănilă Prepeleac, țăran destul de nătîng, în cele din urmă întîlnindu-se cu Dracul, ajunge să încalece pe el și să-l facă să-l aducă acasă, de unde vrea să ia de sub vatră blestemele părintești ca să poată întrece în puterea de a blestema, și cu care se ia la felurite întreceri și pierde rămăgașul. Dracul, numai cînd aude de „blesteme părintești" o rupe la fugă. Deci un om care părea nătîng învinge pînă la urmă și pe Dracul!

În a doua povestire, *Ionică cel Prost* — acest Ionică este pur și simplu rîsul satului; rîd de el mai cu seamă niște oameni înstăriți, un bărbat și o femeie; bărbatul este plin de răutate la adresa lui Ionică cel Prost, este plin de haz satiric, fiindcă — se spunea, și el era convins — Ionică nu e în stare de nici o ispravă cu nici o femeie! Și, discutînd între ei la un pahar de vin, înstăritul fiind convins de inepția bărbătească a lui Ionică, — se ajunge la „probă" chiar cu nevastă-sa! Și Ionică cel Prost, adus în ultima și adevărata situație a firii sale, se poartă vitejește, sub ochii bărbatului dispune de nevastă, spre marea stupoare a acestuia, și mai cu seamă a nevesti-si. Deci, încă o dată, un om prost face dovadă că nu e prost deloc.

În fine, în *Ivan Turbincă*, pînă la urmă Ivan bagă pe toți dracii în turbinca lui printr-o vorbă: „Pașol na turbinca" — și toți dracii sar unul după altul în săcoteiul lui. Cu alte cuvinte, încă un țăran, luat drept prost, în cele din urmă se arată foarte deștept, venind de hac tuturor agenților răului. Este un personaj simbolic, unul și același, deși numit o dată Dănilă Prepeleac, apoi Ionică cel Prost și a treia oară Ivan Turbincă. De altfel Creangă, cu întreaga lui comportare stilistică, cu întorsătura neașteptată a frazei care sfîrșește prin a spune contrariul față de ceea ce începuse, cu tiparul umorului său antifrastic, e frate bun al acestor personaje surprinzătoare.

Dar personajul simbolic, pe care cititorii îl pot construi din personajele numite, precum și stilul umoristului sînt fapte artistice trase din adîncimea istoriei noastre naționale. Poporul român a putut face pe prostul de multe ori, fără să fie; și aceasta au văzut-o toți care l-au crezut neajutorat, observînd uneori — spre suferința lor pînă la urmă — că el știa să facă pe prostul numai atîta cît trebuia, pentru a putea dura în istorie. Este însăși formula de existență a neamului nostru. E de crezut așadar că acest țăran de la Humulești, învățătorul Creangă, a avut ochiul cel mai ager din cîți români au scris în țara noastră, a avut puterea de pene-

trație a unui fenomen de adîncime încă necîntărită, încă neestimată cît trebuie. O observație social-istorică neștiută încă îi căptușește întreaga operă. Așa că noi, cînd citim cu atîta plăcere pe povestitor, deși putem numi anumite izvoare foarte adînci ale farmecului prozei lui, de fapt nu știm că unul din aceste izvoare este tocmai adîncimea pînă la care bate observația lui istorico-socială : taina de existență în veac a unui neam veșnic persecutat de istorie.

Ion Creangă, Editura Albatros, 1971, pp. 106—127.

MIHAI APOSTOLESCU

UN RABELAIS ROUMAIN

În afară de funcţiile indicate, metafora la Rabelais şi Creangă încorporează noţiuni, acte mai înalte ale spiritului creator, realizînd splendide alegorii. De observat că aceasta se realizează, nu numai pe calea gigantizării sau diminutivării, ci şi pe calea încorporării ideilor, a judecăţilor abstracte în elementele concrete ale realităţii. Printr-o amplă şi savantă alegorie, creatorul francez îşi concretizează intenţiile de scriitor, mai ales cînd acestea bat drumurile lăuntrice făgaşului iniţial conceput. Astfel, ocupîndu-se detaliat de simbolurile culorilor, batjocorindu-le în tot capitolul al IX-lea, artistul se reculege, corectîndu-şi direcţia scrierii sale: „ci mai departe nu mi-oi cîrmui luntrea printre aceste bulboane şi smîrcuri neprielnice; m-oi întoarce la scală (escală, n.n.) în portul de unde ridicai ancora". Cu greu se desparte însă de limbajul culorilor, astfel că şi în capitolul al X-lea îşi exprimă aceeaşi hotărîre: „aici mi-oi strînge vîntrele, lăsînd tot ce-a mai rămas nespus". Neuitînd săgeţile sarcastice la adresa culturii medievale, Rabelais ia în bătaie de joc, alegoric, „înţelepciunea" vechilor cărţi neştiinţifice şi dogmatice. După citirea acestora, „se înţelepţi aşa, ajungînd atît de copt la minte, că de-atunci încoace nici s-a mai plămădit asemeni gogoaşă, gogonată, răscoaptă". Mai culegem o perlă din gura lui Ponocrat căruia Rabelais îi împrumută capacitatea alegorizantă. Acesta transformă soarta, norocul în război, într-o imagine pe cît de hazlie pe atît de plastică. Ca un adevărat general perorează că duşmanul nu trebuie slăbit atît cît norocul armelor îţi surîde, căci „Fortuna are un moţ de păr numai în frunte: cînd a trecut, zadarnic mai cerci să o tragi înapoi; e pleşuvă la ceafă şi în veci nu se mai întoarce" *(op. cit.*, rom., p. 193; fr., p. 130).

Creangă, la rîndul său, transformă multe noţiuni în construcţii plastice. Menţionarea cîtorva dintre acestea va sublinia adîncimea

înțelepciunii populare, pe de o parte, iar pe de alta, capacitatea scriitorului nostru de a apropia și îmbina cele mai felurite elemente concrete din viață și mediul țărănesc cotidian, elemente care să exprime sensibil și colorat abstracțiunile. Noțiunea de dreptate este astfel legată de cea de adevăr. Adevărul dreptății și dreptatea adevărului ni le va demonstra scriitorul nostru în *Cinci pîini*. Aici sînt prețuiți judecătorii „ce nu iubesc a li se cînta cucul în față". Această „izolare"[1] are sens de puritate, dar aici e folosită în înțeles mai precis: judecătorii nu vor să fie induși în eroare, nu vor să fie păcăliți. Înșelăciunea, minciuna își găsesc și alte expresii metaforice, ca: „Ne-a tras butucul", cum zice Ochilă despre fata împăratului Roș, învățată „a purta lumea pe degete". O altă formulare originală a ideii de „nimic", de „nicăieri" este cea privitoare la „farmazoana" lui Roș împărat. Aceasta ar fi fost luată de Harap Alb „din gardul Oancei", dacă n-ar fi fost Ochilă pe acolo, adică n-ar fi fost găsită în nici un chip și nici un loc. În *Amintiri din copilărie*, mama povestitorului nu știa „nici cu spatele" (deloc, adică) de furtul pupăzei. Timpul apare plastic în infinitatea lui retrospectivă: „Mătușa-i moartă de cînd lupii albi"; în perspectiva lui infinită: „cînd mi-oi vedea ceafa", iar în reducerea lui la durata unei clipe: „cît ai bate din palme". Prostia, în viziunea țăranului prezentat de Creangă, este vecină cu pasivitatea morală, abatere de la judecata comună, nesesizarea realității înconjurătoare, incapacitatea de a depune o activitate practică normală. Astfel Dănilă Prepeleac era unul căruia „îi mîncau cîinii din traistă", iar gazda din *Poveste* îmbătrînea „cărînd soarele cu oborocul". O metaforă a transformării zilei o folosește povestitorul pentru bătrînețe: „a trecut soarele de amiazi". Moartea este un moment și mai greu de rostit pentru țăran. Astfel, ea este „răvaș de drum", iar apropierea ei se înfățișează tot metaforic „s-a strîns funia la par" sau „are de gînd să ne lase sănătate". Prin tot atîtea elemente concrete, plastice, Creangă comunică noțiunile abstracte: de libertate, dreaptă sancțiune, credință religioasă, imposibilitate, zgîrcenie etc. Analogia, aluzia (ea însăși „un ibrișin pe la nas") sînt din plin folosite de scriitorul nostru pentru a-și concretiza gîndurile lui și ale poporului său, de la care împrumută cu mare ipotecă. Aceste alegorii,

[1] Termen folosit de Iorgu Iordan (**Stilistica limbii române.** Ed. Institutului de lingvistică, Buc., 1944, p. 292), deși nu consemnează această expresie printre „izolările" lui Creangă.

cărora le dăm loc de cinste în rîndurile metaforelor [1], atît la Rabelais, cît și la Creangă au darul să sugereze cu mult relief și substanță abstracțiunile dorite. Ideea se încorporează aproape în întregime în echivalentul ei plastic. Nu vom găsi la cei doi autori asociații îndepărtate, difuze sau confuze, neconcordante sau incomplete.

Pornind de la general la particular, de la abstract la concret, Rabelais și Creangă excelează prin personificarea sau plasticizarea ideilor, dar identificăm puține cazuri de conceptualizare, de abstractizare a impresiilor concrete, care să satisfacă valența simbolului. Rabelais simțea că între percepția concretă a realității și semnul sau reprezentarea abstractă a acesteia, există un raport de neacoperire. În lumina crudă a ridicolului, el depista vagul impresiei sugerate sau dobîndite, față de aspectul netransfigurat al obiectului. Cu spiritul său mușcător, va persifla astfel în mod sarcastic limbajul simbolizant al blazoanelor medievale, încărcat de misticismul și maladivul sentimentalism în interpretarea culorilor, precum și pe cei care-l cultivau cu insistență. Traducerea românească, dealtfel excelentă, este destul de aproximativă: „Într-această împîclire a minții au căzut trufașii țafandachi de curte și craidonii răstălmăcitori de cuvinte, care voind să închipuie pe armăriile lor niscai ziceri pun să se zugrăvească un *nor*, un *cui* și-un orb (de planet) ca și cum ar spune că *norocu-i orb*; lîngă un *pac* (de tutun) o *stea*, asta însemnînd *pacostea*; ... *un pat făr' macat* ca și cum ar zice *pat fărmăcat*; ...toate aceste omonimii sînt atît de năstrușnice, de proaste, de grosolane și dobitocești, încît ar trebui să li se atîrne o coadă de vulpe de iacă (guler) și să fie mînjiți cu baligă, fitecine, dintre cei care-or mai vrea de-aci înainte să facă din astea-n Franția, după îndreptarea zăticnelii bunelor scrieri" (*op. cit.*, rom. p. 61—62; fr., p. 36—37).

De aceeași mînie este încărcat Rabelais cînd este vorba de simbolurile culorilor. După ce, liniștit, spune că pentru părintele lui Gargantua *albul* vădea bucurie și *albastrul* lucruri cerești, izbucnește: „Cine vă întartă? Cine vă-mboldește? Cine vă spune că albul înseamnă credință, și albastrul, nestrămutare? O (ziceți voi) bucoavnă ferfenițită ce-o vînd mămularii și boccegii, cu titulușul *Stema colorilor*. Cine-a-ntocmit-o? Vericine ar fi, tare a mai fost cu băgare de seamă că nu și-a pus numele. Ci, la urma urmei, nici nu știu măcar ce trebuie să mă uimească mai întîi la

[1] „Nu putem primi părerea acelor autori moderni de poetice care elimină alegoria din rîndul metaforelor", spune Tudor Vianu (**Despre stil și artă literară**, Ed. Tineretului, 1965, p. 101).

el, ori neobrăzarea, ori prostovănia lui..." (*op. cit.*, rom., p. 59—60 ; fr., p. 36).

Desigur, Creangă nu are asemenea izbucnire împotriva maniacilor simbolizanţi, dar faptul că nici el nu foloseşte acest fel de metaforă este semnificativ. Ambii scriitori se întîlnesc pe acelaşi drum al cultului pentru adevăr, pentru exprimarea lui directă sub cupola realismului renascentist.

Cu toate acestea, nu este vorba de atitudine exclusivistă faţă de simbol. Procedeul este folosit şi de unul, şi de celălalt, sub forma concentrării şi generalizării calităţilor şi atributelor omeneşti, în numele personajelor. Onomastica este un şir de antonomaze. Unele din acestea sînt valori obiective, pur descriptive, fiind doar sinteze ale unor atribute omeneşti sau supranaturale. Altele însă, incluzînd atitudinea scriitorului, capătă valori pozitive sau negative. Fiind vorba de doi autori prin excelenţă comici, antonomazele lor vor avea mai mult funcţii umoristice, sarcastice sau ironice.

La Rebelais, vom întîlni nume construite cu predilecţie pe ultimele două funcţii. Satiricul autor francez schimonoseşte prin anagramare nume reale, existente cîndva, transformîndu-le în porecle rizibile : „Huguţio" (în original), numele unui episcop al Ferarei, autor al unui vocabular latin, se traduce : *Găgăuţio* ; un Everard de Bethume devine Herbrard (în original), autor al unui glosar, în româneşte : *Habernarde* (Habar n-are de). Alteori, numele concentrează defecte de caracter, constituind adevărate porecle : tipul neghiobului, *Natîngin* (Jobelin Bride, în original) ; *Sminteu* (du Fou) ; *Fluierăvînt* (Engoulevent) ; *Haţsfanţ* (Racquedenare) etc. Ca un notoriu umanist, simbolizează defecte şi calităţi omeneşti cu ajutorul numelor greceşti : *Picrocol* (arţăgos, gîlcevitor — din grecescul Picroholos) ; *Rizotom* — cel care taie rădăcini, rădăcinuţă : *Echefron* — prevăzătorul ; *Panurge* — om bun la toate ; *Eudemon* — norocitul, fericitul ; *Ponocrat* — puternicul, vigurosul. Chiar numele personajelor principale sînt nişte simboluri, sinteze ale unor calităţi fizice şi biologice excepţionale : *Gargamela* — dedus din meridionalul „gargamelle", care înseamnă gîtlej, dar în funcţia dată de autor, gîtlej prin care alunecă imense cantităţi de măruntaie ; *Grandgousier*, format din „grand gosier" (gîtlej mare), de asemenea cu mare capacitate de a îngurgita mîncăruri şi băuturi ; *Gargantua* este construit pe sonorităţile funcţiei de a gîlgîi băutura, lacom, nesăţios, cu mare capacitate de înghiţire, cu un gîtlej neobişnuit de mare („que grand tu a") ; *Pantagruel* este combinat fantezist din grecescul

panta — tot — și presupusul cuvînt arab gruel — sărat, nume care indică o stare permanentă de însetare, iar după proorocirea tatălui său, Pantagruel ar fi „mai marele băutorilor".

La Creangă, ca și la marele scriitor francez, întîlnim antonomase cu funcții pozitive și negative. Mai îndatorat folclorului, povestitorul român va duce sintezele sale mai departe, pînă la mit, dar cele mai frecvente vor fi tot acelea construite cu intenție satirică sau umoristică. Pe schema acestei duble intenții nu vom găsi simboluri concentrate sau anagrame onomastice, îndărătul cărora să identificăm persoane reale, biciuite de sarcasm sau dezmierdate cu glume binevoitoare. În schimb, în opera povestitorului nostru vom găsi consemnate supranume și porecle, așa cum existau în fabulația basmului sau în realitatea satului de munte din *Amintiri*. În Humulești trăia *Trăsnea*, un „zărghit", un „chilos", adică prost, un „tîmp în felul său"; *Mogorogea*, un mormăit, un bodogănilă, veșnic nemulțumit și îmbufnat; *Chiorpec*, un „chiorul dracului", cum îl numește mînios copilul, pentru că-l mînjea cu „dohot" pe față; *Popa Buligă* zis și „ciucălău", prieten cu ciucălăul (ciocanul de rachiu), adică bețiv, căci apărea „tămîiet și aghezmuit gata des-dimineață". Evident, numele sînt alese atît pentru înțelesurile încorporate, cît și pentru sonoritatea lor plină de haz.

În fabulația artistului român nu găsim, ca la Rabelais, antonomaze cu ecouri simbolizante în nume străine, decît cu totul întîmplător, dacă ne gîndim la *Ciorti*, numele rusesc al diavolului, sau la *Ivan Turbincă*, supranumit astfel în rusește, după vrăjitul lui sac de soldat. În schimb, există nume care insinuează în mod sintetic atributele supranaturale ale personajelor hiperbolizate. *Ochilă*, cu capacitatea de a vedea tot ce se petrece pe pămînt și în alte planete: „văzutele și nevăzutele, iarba cum crește, soarele rostogolindu-se după deal, stelele cufundate în mare și pasărea pe vîrful muntelui sau ascunsă după lună"; *Păsări-Lăți-Lungilă*, sinteză a celor două dimensiuni neasemuit de mari. Aici, în acest personaj: lungimea îi da posibilitatea să se deșire de ajungea cu mîna la lună, la stele și la soare, iar prin lățimea sa putea cuprinde totul în brațe; *Setilă*, cu „burdăhan și nesățios gîtlej", ca un al doilea Pantagruel, cu sete nepotolită nici de izvoarele pămîntului, „prăpădenia apelor", „împodobit cu darul suptului"; *Gerilă*, care îngheța cu suflarea lui tot ce întîlnea, tremura de parcă-l „zghihuia dracul" și tot ce exista în jur „îi ținea hangul: vîntul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văicăreau, pietrele țipau și chiar lemnele pe foc pocneau de ger"; *Flă-*

mînzilă, „sac fără fund, care mînca brazdele de pe urma a 24 de pluguri şi tot crăpa de foame, de nu-l mai sătura nici pămîntul". Ultimele două nume sînt luate din circulaţia orală. Ele aparţin altor tipuri de basme, în afara variantelor lui *Harap Alb*. Originalitatea lor constă în faptul că povestitorul le-a augmentat şi multiplicat trăsăturile în dublu scop: pe de o parte, pentru a acoperi cu ele sfera şi valenţele numelor, nesatisfăcute în folclor, iar pe de altă parte, pentru a împlini necesitatea de portretizare, care să scoată, pe cît posibil, personajele din schema folclorică. Cu numele lui Păsări-Lăţi-Lungilă, Creangă reuşeşte o sinteză originală, simbol întreit al lungimei, lăţimei şi al aptitudinilor vînătoreşti.

Creangă, creator de basme, rezolvă în mod original numele unor personaje fantastice, umanizîndu-le pînă la scara valorilor psihologice, universal valabile. Ridicarea la scară umană a unor personaje, care în basme au puteri supranaturale, avea o finalitate precisă. Mai întîi numele acestea să fie scoase din anonimatul folclorului şi apoi ca ele să se asemene cît mai mult cu al oamenilor. Astfel, geniul răului, care în basme este reprezentat de uriaşi sau zmei, în general nenumiţi, la Creangă, în povestea lui *Harap Alb* poartă numele de *Spînul*. Substantivizarea unui adjectiv are la bază credinţa milenară că bărbatul căruia nu-i cresc nici barbă, nici mustăţi, nu este bărbat, dar nici femeie. Această ambiguitate se încarcă cu tot ce este mai rău în om; ambiţie deşartă, invidie, ură, şiretenie, poftă de mărire nemeritată, cruzime, dispreţ de muncă şi oameni etc. Geniul binelui, Făt-Frumos din basm, împodobit cu toate calităţile: vitejie, umanitate, iscusinţă, în aceeaşi poveste la care ne referim, poartă un nume mai umanizat, conform structurii sale mai realiste: *Harap Alb*. Spre deosebire de miticul Făt-Frumos, acesta este înzestrat cu mari calităţi, dar şi cu defecte. El este viteaz, dar şi slab de virtute, curajos, dar desperat cînd necazurile îl năpădesc, nu este în stare să ucidă, săvîrşeşte fapte neobişnuite, dar este ajutat de prieteni şi de puteri oculte.

Pe o anume treaptă de abstractizare se află şi numele unor ficţiuni, foarte concrete însă în fantezia populară, înspăimîntată şi fertilă în superstiţii. Diavolul, în proza lui Creangă, apare astfel sub numeroase denumiri metaforice. Această varietate onomastică este determinată de procesul „tabu" în vorbirea populară, dar la povestitorul nostru se datoreşte şi necesităţii artistice de a nu repeta de mai multe ori aceleaşi nume. Dracul este denumit: *cel de pe comoară*, cînd vrea să-l facă atotştiutor, în loc de sim-

pla expresie populară: „dracul știe". În loc de obișnuitul „să nu vă pună dracul", Creangă scrie: „nu cumva să vă pună *mititelul*". Un drac din cei bătrîni, de temut prin experiența lui, este numit *săgeata de noapte* sau, cum este gîndit în blestemul popular, „*u-cigă-l crucea*". Fiind vorba însă de împăratul dracilor, acesta este firitisit de supuși cu hazlie și falsă umilință: „*Mîrșăvia voastră*" sau „*Întunecimea voastră*". Un proces de metamorfozare, pornind de la epitet sau de la al doilea termen al comparației, se întîmplă și cu numele babei, personaj prezentat de autorul nostru cu porecle de valoare simbolică: *tălpoiul, pohoața, hoanghina, babornița, hîrca*, sau, prin asociație cu mama dracului, nici mai mult, nici mai puțin decît *talpa iadului*.

Prin gigantizare hiperbolică progresivă sau minimalizare sinecdotică, regresivă, excelînd printr-o sensibilizare mai mult dinamică a realității, printr-o plasticizare alegorică a ideilor sau abstractizare a însușirilor umane pînă la simbol onomastic, metafora lui Rabelais și Creangă se potențează cromatic și muzical, dînd vigoare și prospețime stilului lor, scăldat în jovialitate satirică, umoristică.

O trăsătură comună prozei celor doi scriitori este calitatea ei poetică. Uneori ni se oferă imagini sugestive sau reflexii care cer tiparele prozodice: versul, ritmul, rima. Alteori, însă, descoperim acea dispoziție subiectivă a scriitorilor de a prelungi exprimarea în proză prin mijloace de versificație internă. Această propensiune spre formele armoniei muzicale este binecunoscută în producțiile folclorice. Autorul popular, încîntat de povestea sa, determinat sau nu de obiectul ei, începe să potrivească perioadele frazei în ritmuri cadențate, cuvintele în asonanțe, aliterații sau eufonii, potrivit euforiei sale lirice evocatoare, jovial umoristice, sarcastice sau ironice, la adresa lui sau a altora. Mimînd adesea spiritul popular, cei doi artiști, intenționat sau nu, se pomenesc depănîndu-și povestirea în versuri corecte sau fără calitățile tradiționale. Sincretismul prozei și al versului în opera celor doi scriitori implică și raportul dintre povestitor și ascultătorii săi. Caracteristic este faptul că atît unul, cît și celălalt nu se retrag din universul epic pe care-l creează. Ei țin să avertizeze sau să amintească cititorilor că sînt prezenți fie pe marginea, fie în mijlocul celor povestite. Relevăm aici prezența acestei trăsături, proprie unei proze nedesfăcută de persoana creatorului, întrucît această existență o simțim prin versuri bine constituite de la început, prin anumite unități metrice semănate în țesătura povesti-

rii sau în final. Opera capătă astfel un dublu aspect : epic şi liric. Combinaţia acestor două faţete, meşteşugit împletite sau înlănţuite, îşi are izvorul într-o dublă intenţie artistică : pe de o parte, prelungirea naraţiunii în ritm şi asonanţă trădează dorinţa de a imprima oralităţii un grad de intimitate, de joc, de familiaritate, iar pe de altă parte, poetizarea prozei solicită pe cititor sau ascultător în sfera ozonificată a plăsmuirilor ideale.

Împins de acest dublu resort, Rabelais se adresează în versuri cititorilor, chiar la începutul cărţii *Gargantua*, mărturisindu-şi profesia de credinţă : „Prieteni cititori, citindu-mi opul, / De părtiniri vă dezbăraţi şi patemi, / În cartea mea nu scandela e scopul, / Nici stricăciuni, nici răul demn de anatemi. / Ce-i drept, desăvîrşirea în ce dezbatem, / Nu-i multă ; dar a rîsului, e sigur. / Subiect alt n-are inima-mi, v-asigur, / Văzînd griji cîte cuprind să vă încolţească ; / Scriu despre rîs, nu despre plîns, desigur, / Căci rîsu-i însuşirea omenească." Reţinem această înălţare din sfera patimilor din versul al doilea. Aici un principiu de artă se confundă cu unul de viaţă. Scopul cărţii nu este scandalul, dezlănţuirea de patimi, ci acela de a face pe om să rîdă. El este încredinţat că rîsul face pe om să-şi uite de suferinţa care-l pîndeşte şi-l consumă, dînd acestuia o înaltă şi nobilă funcţie umană. Desigur, Rabelais va mai explica cititorilor profesia sa de credinţă în „Prologul autorului" din fruntea cărţii *Gargantua*, unde îndreaptă atenţia spre „măduva substantifică" a operei sale. Cele zece versuri împlinesc cu prisosinţă acest rol.

După ce se laudă c-a fost chemat să-şi pună în practică meşteşugul de a „citi litere şterse", artistul francez face în capitolul întîi al aceleiaşi cărţi o întreagă apologie a vechimii textului care a stat la baza scrierii sale. Este, desigur, o mimare ironică a unui savant care vrea să dea importanţă şi autenticitate scrierilor sale. Amuzant este faptul că în capitolul al doilea reproduce un mic tratat, simulînd descoperirea lui la sfîrşitul opului, tratat în versuri, o alegorie obscură în patrusprezece octete. Furată de comparaţii şi metafore, poezia ne pare un adevărat galimatias, deşi unii comentatori au găsit sensuri în unele strofe. Este un indiciu ironic că în vremea sa poeţii se adresau unor obscure izvoare de inspiraţie, folosind modalităţi poetice pur formale, ignorînd inteligibilul şi accesibilitatea. Unele comentarii pun „Les Fanfreluches antidotées" („Farafastîcurile tiriachii") la baza poeziei ermetice şi suprarealiste de mai tîrziu, deşi ele se păstrează în canoanele versificaţiei antice. Astfel de poeme, la Rabelais, constituie exerciţii prozodice derutante, întinzîndu-se pe o arie

largă, de la banalităţi şi platitudini la scînteieri. Disponibilităţile poetice ale marelui umanist francez sînt multiple în versurile pe care le strecoară printre aliniatele prozei sale. El este un original talent în direcţie parodică, ironică sau sarcastică, de la poezia inteligibilă, explicită, pînă la cea enigmatică, absurdă. Aşază stihuri cuminţi, unele sub altele, cînd vrea să arate, înţelept, vremelnicia trecerii domniilor şi a împăraţilor, în capitolul întîi; exersează măsuri neregulate, în şiruri asonantice sau strînse într-un ciudat rondel, cînd doreşte să mimeze uimirea faţă de mintoşia copilului Gargantua, din vestitul şi scatologicul capitol treisprezece; compune în maniera marilor retorici, cu exhibiţii prozodice: „inscriptiton mise sur la grande porte de Thélème", cuprinzînd prevederi draconice şi tot atît de libertare, opuse canoanelor creştine pentru cine intra (şi cine nu trebuia să intre) în noua şi ciudat organizata mănăstire.

Pe lîngă aceste jocuri poetice compuse şi descompuse în perioade şi măsuri fanteziste, marele umanist încearcă şi reproducerea unor cîntece, unele, improvizaţii personale, iar altele, în adaptare populară. După ce monahul adoarme pe Gargantua în psalmii de pocăinţă ai lui David, tot el îl trezeşte în lălăitul unui cîntec din Champagne: „Ho, Regnault, reveille toy, / Regnault, reveille toy". Un cîntecel, ca o strigătură satirică, dar într-o latinească bisericească, spune şi Gimnast: „Monachus in claustro / Non valet ova duo / Sed, quando est extra, / Bene valet triginta". Scriitorul francez împănează proza sa şi cu cîte un paradox „beţivănar" în versuri: „Lever matin n'est poinct bon heure / Boir matin est la meilleur".

În afară de asemenea versuri, proza rabelaisiană capătă ritm şi rimă ori de cîte ori sînt cerute de predispoziţia poetică, euforia creatoare de umor sau mimare a înţelepciunii populare. Rabelais se desfată în versuri, mai ales cînd se exprimă în aforisme satirice. Acestea sînt extrase parcă din oralitatea sfătoşilor populari, care emit asemenea generalizări universal valabile: „Oignez villain il vous poindra, poignez villain, il oindra". Fără îndoială că aceeaşi origine are şi constatarea milenară a corespondenţei dintre starea fiziologică şi cea sufletească, exprimată în aforismul întors pe registru umoristic: „de la pance vient la danse et ou'faim regne, force exule".

Dispoziţii spre versificare are Rabelais şi atunci cînd îşi culege aforismele din cărţile înţelepţilor. Versifică astfel asonantic un dicton de-al lui Solomon: „Qui trop... se adeventure, perd

cheval et mule", sau un aforism al lui Platon : „que lors les republiques seroint heureuses quand les roys phiiosopheroient ou les pihilosophes regeneroient". Marele artist păstrează, de asemenea, în proză un ritm desăvîrşit, mai ales în cuvîntări ciceroniene, cum este oraţiunea lui Gallet către Picrocol, sau în scrisori, cum este aceea adresată de Grandgousier lui Gargantua. Este limpede înflăcărarea retorică, culminată în interogaţii ritmate, repezite ca nişte palme în obrazul adversarului : „Quelle furie doncques te estemut maintenant, toute alliance brisée, toute amitié conculquée, tout droict trespassé, envahir hostilement ses terres, sans en rien avoir esté par luy ny les siens endommaigé : irrité ny provocque ? Où est foy ? où est loy ? Où este raison ? Où est humanité ? Où est craincte de Dieu ?" *(op. cit.*, fr., p. 109 ; rom., p. 167.)

Euforia verbală rabelaisiană se transformă în versuri, chiar atunci cînd dictoanele şi ritmarea prozei ar fi fost suficiente. Această predispoziţie spre vers trece cu cea mai mare uşurinţă de la autor la personaje. Fraza devine deodată alertă şi se transformă în ritm şi rimă, corespunzînd unui afect agitat, frenetic, nemaiîncăpînd parcă în proza obişnuită narativă sau descriptivă, aşa cum norul încărcat cu electricitate se transformă în fulger. În focul isprăvilor lui Frère Jean des Entomeurs, pentru a da o imagine sugestivă a stării victimelor, autorul ritmează astfel : „Les ungs mouroient sans parler, les aultres parloient sans mourir". De asemenea, prins de furie şi infatuare, Căcîcea (Merdaille) se laudă, versificînd, către seniorul său : „je tueroys un pigne pour un mercier ! Je mors, je rue, je frappe, je atrappe, je tue, je renye !" După cum se vede, stihurile în proza rabelaisiană sînt dictate de o mare încărcătură reflexivă şi afectivă, păstrîndu-şi, cu toate acestea, virulenţa raţională, direcţionată satiric şi umoristic. Caracteristica lor principală este ironia sarcastică sau parodică.

Ion Creangă, mimînd povestitorul popular, simte o desfătare nespusă de a-şi începe, împăna sau sfîrşi povestea cu versuri, topindu-le în proza lui cîntată sau reliefîndu-le în cadenţe constituite. Frazele sale versificate nu sînt disparate, ci invadează grupe întregi de pagini, ceea ce ne face să credem că ele aparţin unor momente euforice de creaţie. Se mai poate observa că dispoziţia poetică alternează, la scurt interval, cuprinzînd cînd autorul, cînd personajul, continuîndu-se unul pe celălalt. Naratorul se desprinde cu greutate din vraja poeziei, create parcă în afara lui, şi atunci,

el însuși, își continuă proza în rimă și cadență, adîncind și amplificînd inspirația populară, transplantînd-o în sferele artei culte, dîndu-i nimbul romantic al sfîrșitului de veac nouăsprezece.

Calul năzdrăvan vrînd să dojenească, dar să și îmbărbăteze pe fiul de împărat deprimat de persecuția spînului, îl întreabă cadențat : „gîndit-ai vreodată c-ai s-ajungi : Soarele / Cu picioarele, / Luno / Cu mîna. Și prin nouri să cauți cununa ?" Dîndu-i probă de puterea sa, calul îl mai întreabă cum să-l ducă în zbor : „ca vîntul ori ca gîndul ?". Harap Alb îi răspunde temător, dar și drăgăstos, tot în versuri : „de mi-i duce ca gîndul, tu mi-i prăpădi, iar de mi-i duce ca vîntul, tu mi-i folosi, călușul meu". Autorul se contaminează de dialogul în versuri al celor două personaje și continuă să rimeze povestirea : „Atunci calul zboară lin ca vîntul și cînd vîntul au aburit, iaca și el la craiul în ogradă au sosit". Numai după o pagină, proza lui Creangă începe să cînte din nou în versuri. Naratorul continuă să stihuiască, vrăjit el însuși de zborul fantastic, învăluit în nouri, urmărit numai de boarea gîndului. Luat de valul liric al narațiunii, povestitorul continuă : „și merg ei o zi, și merg două, și merg patruzeci și nouă, pînă ce la o vreme le intră calea în codru..." Propriu acestei proze este faptul că trecerea se face pe nesimțite. Versul nu este un popas liric, ci o verigă de poveste. Asemenea unui vis care te face, să zbori cu ușurință și fără sdruncin peste munți, ca și pe întinse ape, vraja povestirii lui Creangă te conduce lin și pe nesimțite din proză în vers și din vers în proză. Spre deosebire de Rabelais, artistul nu utilizează în versul său imagini domestice, prozaice. El alege verbul cu elevată intuiție poetică pentru a exprima mișcarea (ca vîntul și ca gîndul) ; întinderea timpului fantastic de basm („o zi, două, patruzeci și nouă") ; înălțimea spațiului cosmic („soarele cu picioarele, luna cu mîna") sau întinderea nesfîrșită a pămîntului („și merg ei merg cale lungă să le ajungă, trecînd peste nouă mări și nouă țări și peste nouă ape mari"). Sensibilizarea poetică a unor asemenea noțiuni ține de înălțimea marilor inspirații. Dealtfel, toate aceste însemnări lirice se găsesc închegate în poezia de sine stătătoare care înfățișează zborul calului lui Harap Alb : „În înaltul cerului, / Văzduhul pămîntului, / Pe deasupra codrilor, / Peste vîrful munților, / Prin ceața măgurilor, / Spre noianul mărilor / La crăiasa zînelor, / Minunea minunilor, / Din ostrovul florilor." Conștient de frumusețea acestei imagini, Creangă o descompune purtînd fantezia ascultătorului pe etape ale zborului, pentru a-l face să le urmărească, de la înălțare, desfășurare, pînă la coborîre. În reluarea descrierii zboru-

lui numai primele versuri sînt repetate: „și zicînd acestea, odată și zboară cu Harap Alb: În înaltul cerului / Văzduhul pămîntului". Pentru a înfățișa, totodată, întinderea, ca și înălțimea zborului, folosește însă o imagine nouă: „și o ié deacurmeziș: De la nouri către soare / Printre lună și luceferi, / Stele mîndre lucitoare". Textul este completat cu reluarea versurilor finale în altă ordine, constituind un nou arpegiu al zborului fantastic. Muzicalitatea prozei se continuă pînă în finalul dinamicului tablou: „și apoi se lasă lin ca vîntul: În Ostrovul florilor, / La crăiasa zînelor, / Minunea minunilor". Zborul calului din *Harap Alb* nu mai este un simplu element de basm. El devine motiv de baladă. Caii cu nume din baladele populare *Toma Alimoș, Corbea, Doncilă, Gruia-n Țarigrad, Șeb sărac, Cîntecul lui Ioviță* s-au concentrat parcă toți în calul fără nume al lui Harap Alb, mai năzdrăvan decît toți. Prelucrarea artistică, amplificarea lirică aparțin în întregime artistului Creangă, invadat, fermecat de vraja contemplației.

În desfășurarea lirică a narațiunii din acest basm se interpune și un poem dramatic. Este vorba de proba ascunderii „farmazoanei", „în dosul pămîntului, tupilată sub umbra iepurelui", după o stîncă în vîrful muntelui și, în sfîrșit, tocmai după lună. Momentul întîlnirii dintre fata lui Roș împărat și prietenii lui Harap Alb, Păsărilă, Ochilă, urmăritorii ei, este un dialog în versuri: „Dăruiește-mi viața, Păsărilă, că te-oi dărui și eu cu milă și cu daruri împărătești, așa să trăiești! / — Ba chiar că erai să ne dăruiești cu milă, și cu daruri împărătești, dacă nu te vedeam cînd ai pașlit-o, farmazoană ce ești!... Ia mai bine hai la culcuș, că se face ziuă acuș. Și apoi ce-a mai fi, a mai fi." Găsirea fetei vrăjitoare, după atîtea peripeții, nu era o întîmplare oarecare. Se cuvenea remarcată cu anume semeție, și Ochilă devine adînc, versuindu-și cugetarea: „— Iaca așa, tot omul are un dar și un amar. Și unde prisosește darul, nu se mai bagă în seamă amarul. Amar era să fie de voi / De nu eram noi amîndoi, / Și cu străjuirea voastră / Era vai de pielea noastră!" Despărțirea celor șase prieteni care au ajutat frățește pe Harap Alb în îndeplinirea misiunii sale trebuia cinstită de asemenea în versuri: „Se opresc cu toți în cale, / Se opresc și zic cu jale / — Harap Alb, mergi sănătos ! De-am fost răi, tu ni-i ierta! / Căci și răul cîteodată prinde bine la ceva." Tot în versuri trebuia înfățișată înmugurirea dragostei curate în inima celor doi tineri, care — ca și Tristan și Izolda — nu fuseseră meniți unul altuia, dar urma să se iubescă în veci: „Fata vesel îi zîmbește, / Luna-n ceriu au asfințit, / Dar în piep-

tul lor răsare... / Ce răsare? Ia un dor... / Soare mîndru, luminos și în sine arzător, / Ce se naște din scînteia unui ochi fermecător!" Arzător ca soarele, dorul este puternic, arșiță pustiitoare. El este însă și acel „nu știu ce", fermecat și dureros, care cheamă și alungă, tulbură și liniștește, contradicții concentrate de sufletul sensibil al rapsodului popular în: „Fugi încolo, vină-ncoace! / Șezi binișor, nu-mi da pace!" Naturalețea trecerii de la vers la proză și invers, precum și dimensiunea impresionantă a lirismului popular rămîn o trăsătură specifică prozei lui Ion Creangă.

Cei doi artiști se întîlnesc și pe puntea stihuirii de texte. Desigur, nu vom găsi versificări din autori clasici sau ritmări în spiritul vechilor texte oratorice la scriitorul român. Aflăm însă, ici și colo, versuri pe teme din biblie, din psaltire sau din gramatica vremii. Răzbat astfel cu gravitate, uneori, în opera povestitorului nostru maxime cum este aceasta: „nu-i după cum gîndește omul, ci după cum vrea Domnul". De cele mai multe ori însă textele ritualului biblic apar parodiate, instilate cu intenții satirice sau umoristice. Rostirea în cor a acestor parodii duce la inedite efecte comice. Reamintim sfada prietenească din casa de aramă. Tovarășii lui Harap Alb se năpustesc asupra lui Gerilă în ritual și ritm de binecuvîntare religioasă: „al dracului să fii cu tot neamul tău, în vecii vecilor amin". Gerilă răspunde cu prefăcută cucernicie: „de asta și eu mă anin și mă închin la cinstita față a voastră, ca la un codru verde cu un poloboc de vin și unul de pelin." Însăși legea talionului biblic este ritmată în cuvintele caprei, drept răspuns fariseului de lup, care se zbătea în groapa cu jăratec: „Moarte pentru moarte, cumetre, arsură pentru arsură, că bine o mai plesniși cu cuvintele din scriptură". La Creangă nu întîlnim satira și savuroasa citatomanie a lui Rabelais, argumentînd orice absurditate pe pagini întregi cu extrase din filozofia greacă și latină. Povestitorul nostru citează sentințe religioase culese din cărți de cult practic, cunoscute din activitatea de aspirant la preoție și din scurta, dar dramatica lui funcție de diacon. Numai întîmplător avea să citeze dintr-o gramatică a vremii, urmare a unor preocupări de bun autor de manuale elementare.

Amîndoi scriitorii fac apel la texte religioase. Se deosebesc prin amplitudine, profunzime, virulență și obiectivele urmărite. Marele umanist francez agită harapnicul satirei și al sarcasmului împotriva întregii ierarhii bisericești, de la călugăr la papă, invocînd dogme ale cultului catolic, declarîndu-le vulnerabile, iar scriitorul român, se rezumă la o ușoară șarjă a treptelor inferi-

oare bisericești, ironizînd rituri ortodoxe, mărunte, învăluindu-le, adesea, într-o glumeață și poetică persiflare. Erudiția teologului francez, manifestată în copioasele citate din autori clasici și scriitori ai evului mediu, este compensată la Creangă cu apelul amplu și profund la tezaurul folcloric.

În ce privește aforismele în versuri, povestitorul nostru oferă o adevărată comoară folclorică, de înțelepciune populară. Raportul între bine și rău, între individ și lume, în general, între bogăție și sărăcie, asupritor și asuprit constituie o adevărată atracție pentru rapsodul popular, iar marele său admirator explorează din plin acest filon. Pentru unul care s-a ajuns, devenind tiran pentru alții, autorul evocă „vorba ceea : Dă-mi, Doamne, ce n-am avut, / Să mă mir ce m-a găsit". Dar, oricît ar fi parvenit un asemenea ins, el își descoperă adevărata fire, căci : „Vița de vie tot învie, / Iară vița de boz tot rogoz". Adesea te mulțumești cu ceea ce găsești, chiar dacă nu este așa cum ai fi vrut, pentru că „rău cu rău, dar mai rău fără rău." Dealtfel, o veche credință populară, privitoare la destin, nuanțată creștinește, spune că : „ce-i scris omului, în frunte-i pus. Dar mare-i cel de sus." Aceluiași izvor popular îi aparține și constatarea imposibilității de a evita un rău neașteptat : „de-ar ști omul ce-ar păți, dinainte s-ar păzi". O concepție tipic gospodărească, țărănească despre fericire, recomandă ca, în primul rînd, omul să-și facă stare, să-și asigure existența : „gura înainte de toate și apoi celelalte", căci omul „cînd se însoară nu-i de moară". Dealtfel, un echilibru milenar al existenței omenești, care ascunde totuși un dor nestins de a-ți trăi din plin viața, cere să nu fie ținute în cinste „nici toate ale doctorului, / nici toate ale duhovnicului". În spiritul aceleiași nesecate înțelepciuni populare, Creangă își îngăduie și reflexii asupra întocmirii lumii, îndărătul cărora se ascund constatări amare cu privire la viața într-o societate pe care o cunoaște foarte bine : „Lumea asta e pe dos, / Toate merg cu capu-n jos, / Puțini suie, mulți coboară, / Unul macină la moară". Acel „unu", dacă ajunge să dispună de viața altora, „taie de unde vrea și cît îi place, te uiți la el și n-ai ce-i face". Puterea fără dreptate și fără echitate socială este exprimată plastic : „cine poate, oase roade, cine nu, nici carne moale". În înțelepciunea populară, puterea morală este măsurată cu limitele grupului social căruia îi aparții. Cuminția acestei puteri concentrează frînarea dorințelor nesăbuite : „decît codaș la oraș / Mai bine în satul tău fruntaș".

De la gluma sau ironia pe seama sa, a altora sau a societății, autorul comic nu mai are decît jumătate de pas pînă la satiră. Și într-adevăr, scriitorul român trece cu ușurință acest prag, inserînd în opera sa o serie de cîntece satirice. Versurile urmează cu fidelitate drumul parcurs de proză. Povestitorul nostru nu-și rîde de sărăcie, dar face haz de cei care nu știu dar ar putea să-și încropească o îmbrăcăminte omenească. El rîde de un „ferfenițos" care-și „culegea boarfele de pe jos", potrivind repede și un cîntec în termeni antitetici: „Cu antereu de canavață / Ce se ținea numa-n ață, / Și nădragi de anglie, / Petece pe ei o mie."

Prostia, care nu putea trece neobservată, își găsește și ea cîntecul în poveștile lui Creangă. Îi bănuim mai lung acest cîntec, cu implicații în viața familială, în relațiile dintre bărbat și nevastă sau în relațiile dintre părinți și copii. Povestitorul nostru nu atacă decît într-un distih satiric relațiile dintre un bărbat nepriceput și o soție prea isteață: „Vai săracu omu prost / Bun odor la cas-a fost".

Amețeala, determinată de uitarea numărului de pahare cu vin „bine hrănit", este amintită de multe ori în *Povești* și *Amintiri din copilărie*, dar privită adesea cu simpatie, ea constituie cel mult un obiect de umor. Beția este însă și satirizată în cîntecele poporului și poate fi potrivită oricărui nume, după împrejurare: „Ipate (cutare, n. n.) care dă ocaua pe spate / Și face cu mîna să mai vie una". Ca și Rabelais, povestitorul român nu-i ocolește pe bețivanii din tagma preoțească și găsește un cîntec potrivit pentru diaconi, pentru popi, și-l reproduce, dar mai ales îl ticluiește cu plăcere: „Diaconii și cu parochii / De treji ce sînt de-abia văd cu ochii, / Iar mamelor preotese / Beția din cap nu le mai iese". Lungimea versului al doilea nu este o stîngăcie, deoarece este construit perfect pe modulațiile unui antifon bisericesc.

Ca și Rabelais, povestitorul nostru dovedește o mare dexteritate în versificarea zicerilor populare și în transpunerea, de cele mai multe ori modificată, a cîntecelor care circulă în popor. Desigur, și aici, ca și în cazul aforismelor populare, vom grupa numai cîteva din zicerile și cîntecele versificate, care îmbogățesc proza marelui Creangă. Ironia ușoară învăluie acea voinicie și acele obraze subțirele care n-ar trebui să fie „niște feciori de ghindă, fătați în tindă". Curajul se măsoară cu dovezi, nu prin contrariul lor, cum spune cu mîhnire înțeleptul împărat despre fiii săi: „la plăcinte înainte, la război înapoi". În orice împrejurare trebuie să-ți alegi tovarăș potrivit, căci: „Voinic tînăr, cal bătrîn, greu se-ngăduie la drum". Tînărul trebuie să se arunce

în primejdie, dar trebuie să înfrunte și dragostea, considerată foc, tot atît de periculos: „Fă-mă, mamă, cu noroc — Și măcar m-aruncă-n foc". Altădată dorința este exprimată și mai direct: „Fă-mă, Doamne, val de tei și m-aruncă-ntre femei".

În contrast cu lumea bărbăției, în lumea copiilor sînt destule împrejurări în care bucuria amintirii creează povestitorului nostru dispoziții poetice. Cel care evocă această vîrstă cu atîta farmec nu se poate să nu lege întîmplările ei de anumite tradiții, obiceiuri din lumea satului. Seara de Anul nou ar fi putut fi pentru povestitorul nostru un prilej de reproducere a urărilor obișnuite ce le fac copiii pe la casele oamenilor. Dar el nu este un folclorist, de aceea ne înfățișează o urare neobișnuită, o născocire a copiilor, indignați de gazda care nu le-a primit colinda: „Drele pe podele / și bureți pe pereți; cîte pene pe cocoși / atîțea copii burduhoși". Se poate închipui ce supărare produce o asemenea urare, în prag de Anul nou!

Intre aforisme, ziceri populare în versuri și cîntece de diverse tonalități, pot fi plasate și expresii versificate ale împăcării și armoniei. Buna conviețuire între oameni este pusă în legătură cu cea din natură și cu prosperitatea: „Cele rele să se spele, / Cele bune să s-adune, / Vrajba dintre noi să piară / Și neghina din ogoară!" Un asemenea sentiment al iertării și îngăduinței cuprinde pînă și pe veșnic cîrtitorul „Moș Nichifor Coțcarul": „Sărmana băbușca mea, fie bună, fie rea, / Am să țin casă cu ea". Nu pot fi uitate de asemenea manifestările de duioșie ale sentimentului matern, exprimate în versuri de o mare simplitate și prospețime din cîntecul caprei.

Un sentiment autentic este și cel al singurătății și al „urîtului", înstrăinării și plictisului iremediabil: „De urît mă duc de-acasă / Și urîtul nu mă lasă; / De urît să fug în lume, / Urîtul fuge cu mine". De acest urît fuge pribeagul, care în drumuri lungi lălăiește cîte un cîntec început și neisprăvit, singur tovarăș de drum prin singurătăți și coclauri de munte. Stăpînit de o asemenea simțire, Popa Duhu cîntă melodii cunoscute sau necunoscute, auzite cîndva, întregi sau fragmentate, pline de melancolie.

Lirismul duios al dragostei se interferează cu cîntece de petrecere, care comunică cu atît mai multă voie bună, cu cît sînt cîntate pe melodia antifoanelor bisericești. Ele ne dau impresia unei adevărate lupte rabelaisiene cu oalele și ulcelele, cu buțile de vin pe glasul al patrulea: „Vai, sărace poloboace, / De te-ai face mai încoace, / Să ne strîngem vreo cîțva / Noi spre mîntuirea

ta, / Ş-om mai veni vro doi, trei, / Şi ţi-om pune un căpătîi, / Ş-om aduce un popă rus / Şi te-a da cu fundu-n sus!" Voioşia nu-l părăseşte pe ţăran nici în alte împrejurări. Creangă îl înfăţişează sus pe capra căruţei, strigînd căluţilor săi de munte: „Alba-nainte, alba pe roate, / Oiştea goală pe de-o parte / Hii! opt-un cal, că nu-s departe Galaţii, hii!!!" Îndemnînd cu mare larmă, s-ar părea că are de condus o caretă cu opt telegari. În realitate, strigătul este pentru o biată căruţă cu un cal, care ar putea greu parcurge distanţa de la Neamţ tocmai la Galaţi. Tot în versuri izbucneşte şi gluma bătrînului coţcar, care, întîlnind pe drum neveste şi fete, le strigă fălindu-se: „Cînd cu baba m-am luat, / Opt ibovnice au oftat, / Trei neveste cu bărbat / Şi cinci fete dintr-un sat". Din categoria glumelor cu tîlc, pe care Creangă le numeşte „drăcării", face parte şi cîntecul, în aparenţă nevinovat, dar îndărătul căruia se ascunde un sens şi o rimă licenţioasă: „Nu mi-e ciudă pe gîndac / C-a mîncat frunza de fag; / Dar mi-e ciudă pe omidă / C-a mîncat frunza de crudă: / N-a lăsat să odrăslească / Voinicii să se umbrească".

Aceste cîntece pline de voioşie ilustrează preferinţa povestitorului român, senin şi optimist, încîntat de ritmul simplu al versului popular. Întîlnindu-se sub cupola aceloraşi simţăminte, Creangă şi Rabelais îşi manifestă prin poezia prozei şi cîntecul vesel, frenetica lor dragoste de viaţă.

Constatăm în încheiere că, faţă de dubla structură: populară şi erudită, a cărţilor rabelaisiene, imprimată de sursa livresco-folclorică a inspiraţiei şi de formaţia cărturărească a scriitorului, poveştile lui Creangă au o alcătuire unică, izvorîtă din bogata oralitate populară şi dintr-o jovialitate ţărănească fecundă, distilată în limba unui popor şi potenţată în retorta unui artist.

Construită pe filoane comune ale eposului popular, opera celor doi scriitori împleteşte, deopotrivă, modalităţi ale fantasticului şi ale realului, dar le percutează diferenţiat. Chipurile fantastice sînt hiperbole ale realităţii, înzestrate cu calde însuşiri umane şi o nepotolită sete de viaţă. În raport, însă, cu figurile rabelaisiene, monumentale, de temut, integral gigantizate, personajele fantastice în opera lui Creangă apar parţial exagerate şi de aceea disproporţionate, caricaturale, hilariante. În plus, prezenţa curajoasă a miraculosului creştin dă posibilitatea scriitorului român să folosească nu numai gigantizarea, dar şi reducerea la scară umană a figurilor supranaturale.

De un tip deosebit ni se pare şi viziunea realistă a lui Creangă faţă de cea întîlnită la umanistul francez. Dacă romanul ra-

belaisian, prin formula adoptată, lasă ușor să fie identificată o realitate concretă situată în timp și spațiu, poveștile lui Creangă transmit un sens mai general, o semnificație mai adîncă, desprinzîndu-se din parfumul unei bogate și vibrante realități românești.

Pe fundalul dublei atitudini : satirice și umoristice, descoperim la cei doi artiști o seamă de similitudini și diferențieri, prezente în modalități, procedee și forme ale comicului. Comicul grotesc se impune ca o trăsătură comună ambilor scriitori, rezultat din enumerări și aglomerări neistovite, din contraste duse pînă în pragul absurdului, din hiperbolizări fantastice ale unor minusuri morale sau calități banale, din raportarea neterifiantă a omului normal la uriași, înfățișați monumental sau caricatural. Modalitatea burlescă sub aspectul ei fundamental de farsă o întîlnim într-o anecdotică rezolvată cu cruzime, într-un neiertător spirit satiric, alături de păcăleli desfășurate și încheiate cu umor. Compararea se dovedește fertilă și în relevarea ironiei, împinsă pînă la echivoc, și a pamfletului pînă la sarcasm, pe tema credinței și a practicilor clericale sau a metodelor de educație și învățătură. Amîndoi se dovedesc scriitori renascentiști, lipsiți de pietate, dacă nu total de credință ; sigur însă, promotori ai laicizării instrucției și culturii, în general.

În cultivarea glumei, povestitorii folosesc toate formele : de la aluzia înțepătoare, la simpla bufonerie, trecînd prin calambur, intervertire de sunete, pînă la specia superioară a maximelor spirituale. Pentru obținerea acestor efecte, atît Rabelais, cît și Creangă exploatează sensurile multiple ale cuvîntului, valorile pozitive și negative produse de clinchetul sunetelor componente. Sinonimiile se transformă în tautologii hazlii, adevăratele și aparentele contradicții semantice se metamorfozează în directe sau false paradoxuri. În această sferă a contradicțiilor, structurate umoristic, distingem la povestitorul nostru, în locul largului anticlimax rabelaisian, o mai scurtă antifrază, îndeplinind aceeași funcție a surprizei, fie că obiectul este degradat, fără să stîrnească mila, fie că este exagerat lăudat, fără să provoace admirație. Regele glumei și al aluziei picante rămîne însă exprimarea spirituală care răsare din noianul bufoneriilor, aglomerate adesea în lungi monologuri și dialoguri. Dacă la Rabelais această dispoziție ascendentă spre spirit vine din optimismul său robust și din substanța rezervelor sale livrești, la Creangă, această înclinație de a da sens aforistic glumei izvorăște din permanenta sa jovialitate și din acea asimilare organică a spiritului popular, țărănesc, hrănit de veacuri cu literatura nescrisă a folclorului.

Înrudirea celor două mari talente, atît de îndepărtate în timp, o constatăm, de asemenea, în stil. Limbajul lor se caracterizează printr-o mare energie recoltată din limba veche și bogată a propriului lor popor. Ca scriitori de limbă populară și cultă, își fac adesea simțită prezența, spărgînd limitele povestirii obiective prin invocări, imprecații, interogații, apostrofe la adresa cititorului, a lor înșile, sau a tuturor. Acest personalism imprimă caracter liric stilului lor. Din acest lirism se alimentează caracterul și temperamentul personajelor, care tind să devină atît de independente, de parcă ar vrea să scape de frînele celor ce le-au creat. Din încrucișarea fluxului liric cu cel obiectiv, limbajul personajelor celor doi mari scriitori încetează de a mai fi un simplu mijloc de comunicare, devenind o cale de investigație psihologică, de cunoaștere a caracterelor. Simpla privire interioară se transformă în monolog, iar elementara conversație în fertil dialog cognitiv, ambele fiind caracterizate, cuprinzînd aprecierea sau hula autorului, dar și lauda de sine sau autoironia personajului.

Între mijloacele stilistice folosite de cei doi scriitori găsim: repetiția, enumerarea, comparația, metafora, simbolul. Repetiția este folosită în scopul întăririi efectelor scontate, al simetriei, armoniei sunetelor, dar mai ales, pentru a da energie cinetică frazelor. Repetiția dinamică sugerează haosul lumii fizice sau linearitatea celei spirituale. Enumerarea și aglomerarea devin instrumente prin care se ilustrează opulența, diversitatea din realitate, dar și nuanțate trăsături de caracter, angrenate în mod gradat în intențiile de portretizare, sinonimic sau pleonastic, în finalități ironice sau parodice. Angajată mai puțin pe portativ satiric, enumerarea la povestitorul român este mai reținută, mai rezumativă, decît la Rabelais, care duce acest procedeu pînă la istovire, pînă la exasperantă sfîrtecare a substanței văzute și nevăzute. În ce privește comparația, semnalăm poziția specială a celui de al doilea termen, care este un cuvînt sau o expresie neașteptată. Datorită funcției umoristice, acesta apare dintr-o asociație, identificîndu-se unei noțiuni nu numai surprinzătoare, dar și dereglată de exagerare sau diminuare. Creangă nu folosește comparația livrescă ca marele umanist francez, la care adesea termenul cu care se compară suferă un proces de abstractizare. Povestitorul român păstrează al doilea termen plin de vibrație, acordînd asociației întreaga plasticitate, fără să ancoreze, ca Rabelais, în forme corosiv licențioase ca limbaj. La o privire mai atentă, în opera lor se confirmă prezența metaforelor care sensibilizează și potențează, exagerează sau minimalizează dimensiuni

ale fenomenelor naturale, proporţiile fiinţelor, calităţi sau defecte ale caracterelor. Energie deosebită se degajă din sensibila asociaţie a vorbelor, dar şi din metamorfozarea acţiunilor. Ca şi comparaţia, metafora nu sensibilizează numai obiecte neînsufleţite sau instincte primare, ci transfigurează sentimente şi pasiuni. Instrumentaţia poetică atinge un nivel înalt la ambii scriitori cînd exprimă în mod figurat noţiunile, reflexiile în acte superioare ale spiritului, abordînd alegoria şi simbolul.

Evident, utilizarea atîtor mijloace poetice nu putea să-i conducă pe cei doi mari povestitori decît spre poezia prozei sau chiar poezia însăşi. Cadenţe poetice în forme prozodice perfecte, sau mulate după ocazionale cîntece, apar în mijlocul frazelor, melodizîndu-le. Stihurile din interiorul prozei, ca şi cele regulat etajate, din afara ei, sînt imitaţii din poeţi clasici, la Rabelais, sau reproduceri adaptate din marea carte a foclorului, la Creangă. Exercitările poetice aduc un plus de farmec prozei celor doi povestitori universali, sînt o expresie a bucuriei de a trăi.

Ansamblul de referinţe ale operei lui Ion Creangă, la tipuri şi prototipuri folclorice originare, la poveşti cuprinse în culegerile folcloriştilor români şi străini sau la romane populare alcătuite de scriitori europeni de prestigiu, ne dă certitudinea originalităţii şi universalităţii povestitorului nostru. Între aceste două entităţi există o strînsă interdependenţă, o reciprocă determinare. La această convingere ajungem în mod analitic şi demonstrativ pe două căi comparatiste: pe de o parte, prin descoperirea originalităţii de autor cult, faţă de o valoare universală cum este folclorul, în formulă orală sau scrisă, iar pe de altă parte, prin confruntarea cu povestitori universali apropiaţi sau mai depărtaţi de epoca marelui nostru povestitor.

Din comparaţia cu eposul popular a rezultat distanţa între presupusele şi anonimele variante folclorice, într-un anumit moment al circulaţiei lor, şi poveştile publicate de Ion Creangă. Distanţa incomensurabilă între aceste două entităţi este marcată de faptul că nu găsim în folclorul românesc şi universal o singură variantă care să se identifice cu povestea Creangă. Folclorul este, în primul rînd, un izvor de inspiraţie pentru scriitorul nostru, şi nu un obiect de imitaţie. Motivele sale narative sînt smulse din folclor dar în aşa măsură prelucrate, încît sînt imposibil de identificat în întregime şi reconstituit în vreun basm. Selecţia exercitată, amplificarea episoadelor narative, integrările de motive în dialoguri inventate şi asocierea lor prin contiguitate

și contrast, păstrarea logicei secvențelor, armarea unității artistice cu punți de legătură, complexitatea personajelor și personalizarea lor etică sau psihologică, scoaterea acestora din anonimatul folcloric sînt tot atîtea prelucrări artistice pentru transfigurarea, perfecționarea și filigranarea eposului popular.

Raportarea la poveștile folcloriștilor români și străini, publicate înainte, în timpul vieții sau după Creangă, a ilustrat de asemenea cîteva aspecte ale originalității și universalității operei acestuia. Prin argumente noi s-a dovedit că în nici un fel de interpretare nu i se potrivește povestitorului nostru numele de folclorist. El n-a făcut o colecție reprezentativă a basmului românesc, nu a cules, nu a aranjat și nu a fixat o anume versiune orală, specifică unei zone geografice. Un asemenea rol aveau să-l joace culegerile noastre de basme pentru teritoriul românesc și colecțiile străine pentru spațiile respective.

Comparația cu colecțiile românești și străine ne-a confirmat independența totală a basmelor humuleșteanului față de cele fixate, cu mai multă sau mai puțină exactitate, povestite sau repovestite — cu sau fără fidelitate. Această independență este rezultatul unui tratament original al inspirației folclorice, concretizat într-o bivalență paradoxală. Pe de o parte, descoperim o poveste populară ca spirit și autenticitate, iar pe de altă parte, ne aflăm în fața unei creații culte, valoare literară de o incontestabilă seducție și originalitate națională.

Confruntarea cu scriitorul francez François Rabelais a prilejuit confruntarea plenară, precum și confirmarea înrudirii peste spații și timp a motivelor fantastice și realiste, a modalităților umoristice și satirice, a mijloacelor artistice cu care au fost realizate *Pantagruel* și *Gargantua*, *Povești* și *Amintiri din copilărie*.

Originalitatea lui Ion Creangă pe plan național, afirmată prin unicitate, devine purtătoare de permanențe literare pe plan universal. Acestea se constituiesc prin asociații valorice, dar și prin vibrația acelorași instrumente de creație, culte și populare în proporție, măsură și intensitate, susceptibile de comparație. Totodată, integrarea prozei sale poetice substanțialei forțe spirituale, care este sufletul românesc, impune pe Ion Creangă pe podiumul universalității, între marii povestitori ai lumii.

Ion Creangă între marii povestitori ai lumii,
București, Editura Minerva, 1987, p. 343—367.

IOAN HOLBAN

FEȚELE DISCURSULUI

Exegeza *Amintirilor din copilărie* a indicat ca o caracteristică esențială a textului, *oralitatea*, iar ca o cauză a apariției acesteia, întrebuințarea diferitelor tipuri de discurs. Avînd în vedere manifestarea duală a autorului în text, narator și erou, precum și modalitatea de adresare a vocii auctoriale către interlocutor (spectator sau cititor) și către sinele său, discursul, alături de povestire, se constituie ca un procedeu artistic de bază al textului scriitorului humuleștean.

DISCURSUL DIRECT

Tehnica narativă care marchează *Amintirile din copilărie* este aceea a discursului direct; secvențele organizate prin intermediul acestui tip de discurs, pe care l-am putea numi și *dialog dramatic*, constituie mai mult de jumătate din narațiunea lui Ion Creangă și de aceea ea ar putea fi considerată ca un *text dialogat*. Valoarea dramatică a discursului direct atinge punctul maxim atunci cînd personajele își vorbesc, determinînd astfel evoluția intrigii din secvențele evenimențiale. Trebuie amintit aici că *Amintiri din copilărie* se dezvoltă pe două coordonate esențiale: evoluția spirituală a eului narator, surprinsă în matricile narative și evenimentele concrete care se petrec în viața personajului. A povesti destinul unei ființe prin scene dialogate presupune o alegere conștientă a scenelor semnificative [1]. Forma cea mai „mimetică" de discurs, în care naratorul cedează locul personajului său, este foarte răspîndită în nuvelă, roman și, mai ales, în literatura orală. Acest discurs, de tip dramatic, adoptat, începînd

[1] Cf. Incălcarea ordinii cronologice și retardarea narațiunii, p. 93–121.

cu Homer, de genul narativ „mixt" (*diegesis + mimesis*) este dominant în *Amintiri*. Poetica textului narativ a apreciat întreruperile povestirii prin pasaje de discurs direct văzînd aici un procedeu expresiv, menit să ofere vivacitate și dramatism povestirii. Din perspectiva valorii „mimetice" a dialogului dramatic, predominanța lui în narațiunea scriitorului humuleștean apare motivată estetic prin dorința autorului de *a se retrăi* în spațiul și timpul evocat; discursul direct, a cărui modalitate esențială de manifestare este replica adresată propriului eu sau interlocutorului, constituie o formă de implicare a naratorului și lectorului în succesiunea evenimențială: „Mogorogea, nătîng și zgîrcit cum era, începe a striga la mine:

— Mă! ia ascultați; eu nu-s Nică Oșlobanu, să mă suciți cum vreți voi... Cu ce mă hrăniți, cu aceea am să vă hrănesc. Nu vă dau nici o bucățică de purcel, măcar să crăpați!

— Iar de nu, cel ce zice, răspunde Gîtlan.

— Amin, bleștesc eu cu jumătate de gură.

— Și eu mă anin, spune Pavel de după sobă.

— Amin, neamin, ștergeți-vă pe bot despre purcel, zise Mogorogea, cu ciudă; înțeles-ați? Nu tot umblați după bunătăți; mai mîncați și răbdări prăjite, că nu v-a fi nimica!

— Ia lăsați-l încolo, măi; sta-i-ar în gît pe ceea lume! zise Zaharia".

Inserția unor pasaje de discurs direct în narațiune face mai evidentă disjuncția de la baza textului dintre narator și erou: Nică, naratorul, trece în ipostaza Nică, eroul. În planul temporal se trece de la timpurile planului secund la formele temporale aparținînd primului plan, iar vocea naratorului cedează cuvîntul celei a eroilor. Fragmentul de discurs direct, reprodus mai sus, pune în evidență cele trei modificări esențiale care se produc în cazul trecerii de la narațiune la dialog dramatic: substituirea naratorului cu eroul, persoana textului *(eu)* raportîndu-se acum la o altă vîrstă a ființei; tranziția temporală de la imperfect, timp al planului secund, la prezent, perfect compus, perfect simplu și viitor — toate formele temporale ale primului plan narativ; întrebuințarea unui verb comunicativ (a răspunde, a zice, a spune). Secvențele organizate prin discurs direct îndeplinesc în economia textului funcții diferite: caracterizează prin cuvînt personajul și faptele sale, indicînd direct etapele evoluției interioare a eului, influențează, pregătesc, conturează acțiunea și, prin aceasta, o reactualizează. „Jocul actorilor", care primează în discursul direct, exprimă viața afectivă a personajului ale

cărui dimensiuni interioare se dezvăluie în acest moment al rostirii.

DISCURSUL INDIRECT

Acest tip de discurs, care caracterizează atît vocea naratorului cît și pe aceea a eroului, este mai puțin „mimetic" decît discursul direct, creează ambiguitate întrucît lectorul nu are nici o garanție asupra „adevăratelor" cuvinte pronunțate: prezența naratorului este încă prea sensibilă în sintaxa frazei pentru ca discursul să se poată impune cu autonomia documentară a unei citări și să creeze astfel verosimilitate aproape totală: „Și de la o vreme, nemaiauzind nici o foșnitură de păpușoi, nici o scurmătură de găină, am țîșnit-o odată cu țărna-n cap, și tiva la mama acasă, și *am început a-i spune*, cu lacrimi, *că nu mă mai duc la școală*, măcar să știu bine că m-or omorî!"

Convertirea povestirii în discurs indirect nu presupune substituirea naratorului cu eroul și nici tranziții temporale; modificările sînt doar de ordin formal: apariția unui verb comunicativ (aici, „am început a-i spune"); crearea unui raport de subordonare introdus, în general, prin conjuncțiile *că* și *să*. În acest tip de discurs, naratorul își poate asuma cuvintele eroului sau personajul vorbește prin vocea naratorului și cele două instanțe narative se confundă. Frecvența pasajelor de discurs indirect, care creează ambiguitate în raporturile dintre vocile textului, este mai redusă decît aceea a fragmentelor de discurs direct — mai aproape, prin specificul său, de scopul autobiografului, acela de a provoca lectorului iluzia trăirii evenimentelor rememorate.

DISCURSUL EPISTOLAR

Acest tip de discurs este, în general, foarte frecvent în scrierile cu caracter autobiografic; utilizarea scrisorii într-un anume context narativ a produs, după cum se știe, apariția romanului epistolar. Dincolo de limitele acestei specii, care consacră definitiv un stil (epistolar), autorii de autobiografii, memorii, jurnale sau confesiuni întrebuințează adesea această tehnică particulară care plasează personajul în prim-planul textului, el fiind acela care

scrie cele mai multe scrisori, iar ca destinatar, reacțiile sale vor completa, alături de textul epistolelor, contextul narativ.

Tehnica dialogului și aceea epistolară au multe trăsături comune așa cum reiese, de pildă, din aceste remarci ale lui Jean Rousset: „În romanul epistolar — ca și în teatru —, personajele spun și, în același timp, își trăiesc viața: lectorul este contemporan acțiunii, el o trăiește chiar în momentul în care ea este trăită și scrisă de personaj" [1]. Atunci cînd nu se manifestă decît o singură voce, iar prezența destinatarului este mai puțin sensibilă, scrisorile se apropie mai mult de jurnalul intim întrucît ele pot reprezenta „curba vieții interioare" a unui personaj. Dacă, dimpotrivă, scrisorile au un destinatar identificabil într-unul dintre personajele textului „monologul se schimbă în dialog, confesiunea în acțiune" [2]. În narațiune, scrisorile pot servi la realizarea unor conexiuni între secvențele evenimențiale atunci cînd autorul încalcă ordinea cronologică creînd „goluri" temporale. Pentru ca cititorul să nu fie prea surprins începînd lectura unei noi scene și pentru ca timpul scurs între momentele narațiunii să nu pară gol, naratorul, care a refuzat să rezume el însuși timpul nereprodus, se servește de tehnica epistolară evitînd prezența vocii auctoriale; personajele înseși asigură, prin scrisori, legăturile dintre capitole, scene sau secvențe, naratorul găsind astfel soluția rezolvării uneia dintre problemele „obiectivității" artistice.

În *Amintiri din copilărie* apare un singur fragment de discurs epistolar în cel de-al treilea capitol: Nică și Gîtlan i-au „tăiet gustul de popie" lui Nică Oșlobanu care s-a întors în Humulești cu „talpele bășicate" din cauza „poștelor" puse la tălpi, iar „îndată după asta, Gîtlan scrise lui Oșlobanu:

«Iubite Oșlobene,

Mă închin cu sănătate de la golătate, despoieții din urmă. De n-aveți ce mînca acolo, poftim la noi, să postim cu toții.

Al tău voitor de bine,

Zaharia,
Mare căpitan de poște»".

Acest text face legătura între două scene aparținînd unei aceleiași secvențe evenimențiale: „tratamentul" aplicat lui Nică Oșlobanu va fi repetat în cazul lui Trăsnea, precum și al lui Nic-a lui Constantin Cosmei din Humulești; astfel au scăpat Nică și

[1] Jean Rousset, Forme et signification, Paris, 1963, p. 67.
[2] Ibid., p. 72.

Gîtlan de cei „cîţiva mîncăi", rămînînd doar trei catiheţi în gazdă la Pavel, ciubotarul din Fălticeni.

Discursul epistolar, a cărui funcţie principală în naraţiune este aceea de a realiza legăturile dintre secvenţele evenimenţiale, rezumînd timpul scurs între ele, nu este frecvent în *Amintiri din copilărie* întrucît naratorul foloseşte alte modalităţi de conexiune a segmentelor narative din lanţul evenimenţial, între care, în primul rînd, matricea narativă. Textul epistolar invocat mai sus se integrează în contextul narativ păstrîndu-şi întreagă valoarea concluzivă şi cea anticipativă: scrisoarea lui Zaharia Gîtlan încheie o scenă evenimenţială, aceea a plecării lui Nică Oşlobanu de la Fălticeni şi pregăteşte întîmplarea povestită ulterior, aceea în care „poştele" puse de Nică şi Gîtlan „au tăiet gustul de popie" lui Nic-a lui Constantin Cosmei şi Trăsnea. Discursul epistolar constituie, în fapt, un text secund, un „discurs în discurs" asemănător, din această perspectivă, „povestirii în povestire" semnalată în primul capitol al *Amintirilor din copilărie*; vocea eroului, în acest caz, a expeditorului scrisorii, o înlocuieşte încă o dată pe aceea a naratorului omniscient.

DISCURSUL TRĂIT

Acest tip de discurs, numit deseori *monolog interior*, a făcut obiectul unei adevărate dispute în spaţiul cercetării textului narativ. Robert Humphrey [1], de pildă, vizează o anume tipologie a „curentului de conştiinţă" identificînd patru categorii de monolog interior: monologul interior direct, indirect, descrierea omniscientă şi solilocviul. După Bourneuf şi Quellet „se va numi curent de conştiinţă sau «stream of consciousness» fenomenul psihic şi monolog interior verbalizarea acestui fenomen" [2]. Cu excepţia cîtorva diferenţieri terminologice, criticii şi cercetătorii textului narativ au căzut de acord asupra identităţii acestui procedeu foarte des abordat de proza secolului XX, definindu-l ca pe o tehnică literară care serveşte la exprimarea unui proces cu un conţinut psihic.

Fără a încerca aici o rezolvare definitivă a acestei controversate probleme de poetică narativă, perspectiva studiului de faţă urmează accepţia generală a cercetării conform căreia mo-

[1] Robert Humphrey, *Stream of consciousness in the modern novel*, Berkely, L.A., 1954, p. 23.

[2] Roland Bourneuf şi Réal Quellet, *L'univers du roman*, Paris, 1972, p. 188 (nota 2 de la p. 187).

nologul interior reprezintă acea tehnică literară care creează iluzia unei prezentări directe a vieții psihice a personajelor. Eul discursului trăit este un eu interior care se adresează direct cititorului, servindu-se de vocea unui narator. Monologul interior apare frecvent în *Amintiri din copilărie*, mai ales în matricea narativă purtătoare a pactului autobiografic, acolo unde naratorul *trăiește* un dialog cu sine și cu interlocutorul său ; întreg textul scriitorului humuleștean se dezvoltă din acest dialog cu sine trăit în interior : „Nu știu alții cum sunt, dar eu, cînd mă gîndesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești, la stîlpul hornului unde lega mama o șfară cu motocei la capăt, de crăpau mîțele jucîndu-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă țineam cînd începusem a merge copăcel, la cuptiorul pe care mă ascundeam cînd ne jucam noi, băieții, de-a mijoarca, și la alte jocuri și jucării pline de hazul și farmecul copilăresc, parcă-mi saltă și acum inima de bucurie !" Aceste incursiuni în interiorul personajului oferă partea cea mai importantă a psihologiei sale, restul rămînînd a fi completat prin intermediul celorlalte forme ale discursului.

O singură dată acest discurs interior se exteriorizează, luînd forma unui discurs direct :

„— Nu mi-ar fi ciudă, încaltea, cînd ai fi și tu ceva și de te miri unde, îmi zice cugetul meu, dar așa, un boț cu ochi ce te găsești, o bucată de humă însuflețită din sat de la noi, și nu te lasă inima să taci ; asurzești lumea cu țărăniile tale !

— Nu mă lasă, vezi bine, cugete, căci și eu sunt om din doi oameni".

Monologul interior, specific secvențelor inițiale organizate de categoriile temporale ale timpului scriiturii și timpului amintirii, nu permite prezentarea diferitelor nivele de conștiință în mod simultan, ci numai alternativ. Monologul interior și discursul direct sînt forme ale prezenței *diegesis*-ului și *mimesis*-ului în textul *Amintirilor* : modalitatea discursului direct (cantitate maximă de informații, prezență minimă a naratorului) se întîlnește cu aceea a monologului interior (cantitate minimă de informații și prezență maximă a naratorului) pentru a oferi una dintre caracteristicile esențiale ale scrierii lui Creangă și a demonstra încă o dată că narativul pur al lui Platon și mimeticul pur al lui Aristotel sînt denumiri vechi pentru un „mit" al secolului nostru : gradul zero. Adevărata artă nu se plasează la polul

narativului pur (gradul zero al mimesis-ului), nici la acela al mimeticului pur (gradul zero al diegesis-ului), ci la punctul unde cele două axe se întîlnesc: în limitele acestui punct de interferență se definește și opera lui Ion Creangă.

Ion Creangă — spațiul memorii, Iași, Editura Junimea, 1984, p. 151—160.



III. SUB ZODIA ETERNITĂȚII
(Opinii românești și străine)

TITU MAIORESCU

LITERATURA ROMÂNĂ ŞI STRĂINĂTATEA

(1882)

...Ceea ce a trebuit să placă străinilor în poeziile lui Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu [...] şi novelele lui Slavici, Negruzzi şi Gane este, pe lîngă măsura lor estetică, originalitatea lor naţională. Toţi autorii aceştia, părăsind oarba imitare a concepţiunilor străine, s-au inspirat de viaţa proprie a poporului lor şi ne-au înfăţişat ceea ce este, ceea ce gîndeşte şi ceea ce simte românul în partea cea mai aleasă a firei lui etnice. Acest element original al materiei, îmbrăcat în forma estetică a artei universale, păstrînd şi în această formă ca o rămăşiţă din pămîntul său primitiv, a trebuit să încînte pe tot omul luminat şi să atragă simpatica lui luare-aminte asupra poporului nostru. Căci orice individualitate de popor îşi are valoarea ei absolută, şi îndată ce este exprimată în puternica formă a frumosului, întîmpină un răsunet de iubire în restul omenirii ca o parte integrantă a ei. [...]

Citirea unor romane şi novele ca *Lascar Viorescu* de Kotzebue, ca *Buna pescuire* a spaniolului Alarcon (vezi *Convorbirile literare* de la 1 ianuarie 1881) ca *Rabbiata* lui Heyse, ca *Gura satului* de Slavici, *Amintirile din copilărie* de nepreţuitul Creangă, *La mare au diable* şi *Petite Fadette* de George Sand, *Madame Bovary* de Flaubert, *Memoriile unui vînător* şi *Nov* de Turgheniev, *Norocul în Roaring-Camp* de Bret-Harte (vezi *Convorbirile literare* de la 1 ianuarie 1874), *David Copperfield* de Dickens şi, mai presus de toate, *Ut mine Stromtid* de Fritz Reuter ne-a întărit în convingerea că se poate formula de-a dreptul un nou principiu estetic în privinţa romanului, în deosebire de tragedie.

(Critice, III, Bucureşti, Minerva, 1908, p. 19).

POMPILIU CONSTANTINESCU

[ION CREANGĂ]

Nealtoit cu mlădițe străine, trunchiul primitiv al acestui mare artist, glas întrupat din spiritul rural al Moldovei, a filtrat esența unor caractere de circumstanțiată psihologie etnică, deși *Amintirile* par a-și fi găsit o circulație mai vie printre tineret, fiindcă erau în consonanță cu dorul lui de ghidușii.

Maturitatea însă apreciază în Creangă pe cel dintîi geolog ce scoate la lumină rocile primitive de stratificare a psihologiei etnice a țăranului; cu excepția pitorescului verbal, legat de provincia de peste Milcov, Creangă a sădit în țăranii lui germenii de viață a țăranului român de pretutindeni (...).

Dacă s-ar fi născut cîteva veacuri mai înainte, diaconul povestaș din Creangă ar fi fost poate un rapsod al sufletului grandios național; răsărit în zorii civilizației române, și-a însemnat în *Amintiri*, o dată cu poznele copilăriei, imaginile familiare ale vieții specific autohtone.

In elementul epic, memoriile acestea ating, pe cîteva portative mai jos, epopeea vieții medii și pașnice a țăranului român.

Monografice prin autenticul lor, *Amintirile* evocă o galerie eroică, deposedată de atributele mitice, căci zeii s-au umanizat pînă la identificare cu oamenii. Nimbul de basm încercuiește cîteva principale figuri din cartea crezută numai a copilăriei, fiindcă despre ea vorbește îndeosebi, dar *Amintirile* sînt cartea copilăriei unui neam, în care primitivitatea se zbate comprimată. (...)

Creangă povestitorul e un sol al marelui anonim. Creangă artistul e expresia nealterată a unei individualități ce însumează dispozițiile creatoare ale spiritului etnic. Specificul lui se confundă în specificul virtual al rasei, care și-a găsit excepțional miracolul expresiei atît în suferința dezinteresată, cît și în forme de pitoresc gigant, de umor masiv și calm.

(Gazeta literară, nr. 1, 1929; reprodus după vol. **Scrieri** 2, București, Editura pentru literatură 1967, p. 333, 337).

JEAN BOUTIÈRE

[ION CREANGĂ]

...Creangă a vrut să arate că geniul popular național crease opere de valoare care, fără adăogirea vreunui element străin, puteau fi puse alături de cele

mai frumoase producții ale literaturii savante: el a luat deci de la popor cîteva din povestirile care-i încîntară copilăria și adolescența și le-a reprodus cu fidelitate; dar înzestrat de la natură cu un mare talent, el a știut să dea acestor ficțiuni vechi viața care le lipsea și *Poveștile* înfățișează în multe locuri nu palidele figuri ale legendei, ci portretul viu al țăranilor moldoveni, contemporani cu povestitorul. Creangă a făcut astfel din povestea tradițională ceea ce Alecsandri făcuse mai înainte cu *Doinele*, din poezia populară: o operă de artă. (...)

(*La vie et l'ouvre de Ion Creangă*, Paris, 1930, p. 217 — 218)

AL. PHILIPPIDE

RĂSFOIND PE CREANGĂ

O bună parte din vraja lui Creangă stă, fără îndoială, în faptul că scrisul lui dovedește deopotrivă o artă desăvîrșită, a povestirii și o lipsă aproape totală de literaturizare. Creangă povestește cu o simplitate de pasăre care cîntă, de pasăre măiastră însă. Meșteșugul lui, care e neîntrecut, e firesc și limpede și izvorăște dintr-o adîncă nevoie de-a povesti și de a-și povesti mai întîi lui însuși.

Iată de ce scrisul lui este atît de personal și atît de inimitabil. A pastișa pe Creangă este aproape cu neputință. S-ar putea obiecta că, de obicei, tocmai scriitorii cei mai personali sînt cei mai ușor de pastișat și că un scriitor cu cît are mai multe calități personale, cu atît poate fi pastișat mai ușor. Creangă înfățișează o ciudată abatere de la această regulă. Bogăția lui e inatacabilă și e păzită de o magică formulă, care e greu de dezlegat. Dar chiar acela care ar dezlega formula ar păți ca ucenicul vrăjitorului din balada lui Goethe: ar dezlănțui toate elementele scrisului lui Creangă, le-ar împrăștia pe toate și n-ar mai putea să le orînduiască din nou și să le închege într-o copie exactă a originalului. Analiza literară, în fața operei lui Creangă, e nevoită să-și arunce trusa cu scalpeluri și bisturiuri ascuțite și să lase deoparte obișnuitele-i procedee. Pe Creangă nu știi cum să-l apuci. (...)

Și totuși ar mai fi atîtea lucruri de observat în stilul lui Creangă! În primul rînd, tonul lui inimitabil, care te face să nu-i mai lași cartea din mînă cînd ai început — pentru a cita oară? — să citești *Amintirile* și poveștile. Le poți începe de oriunde și ești sigur că nu vei conteni pînă nu vei ajunge

la sfîrşit, pentru ca pe urmă să începi din nou cu prima pagină şi să citeşti totul încă o dată. Nu cunosc scriitor care să aibă în aşa de mare măsură însuşirea aceasta de-a te prinde pe nesimţite ca o apă de vis, încleştîndu-te cu mijloace atît de simple şi cu întîmplări atît de mărunte. Fără îndoială că Creangă datoreşte aceasta şi legăturilor lui cu un puternic fond popular, nealterat, ţărăniei lui, ca să întrebuinţăm o vorbă pe care el singur o spunea cînd vorbea de scrierile lui. Dar numai această ţărănie n-ar fi putut da *Amintirile* şi pe *Harap-Alb*. Creangă este exemplarul cel mai viu al talentului de povestitor, dar din naştere, foc dintru început aprins, adînc şi sigur ca un instinct.

Minunea mare este că acest dar firesc a rămas la Creangă neprihănit de nici un manierism literar, deşi s-a perfecţionat pînă într-atît încît a produs o proză şlefuită de-o artă literară desăvîrşită. Creangă scria greu, ştergea şi corecta mereu, se îngrijea de fiecare cuvît şi pînă la ultima corectură îşi îndrepta şi îşi modifica textul. Cine ar crede aceasta? Nicăieri proza lui nu trădează nici cea mai mică urmă de sforţare. Totuşi, vorbele sînt fixate într-o armonie coborîtă parcă din fund de veacuri, orînduită aşa de la începutul începuturilor şi nestrămutată ⟨...⟩.

noiembrie, 1936

Consideraţii confortabile, I, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970, p. 123—124.

B A R B U L Ă Z Ă R E A N U

CREATORUL DE TIPURI

Cu Ion Creangă a apărut unul dintre cei mai mari *creatori de viaţă* în proza românească.

Lucrul ar putea surprinde pe cei care — de cînd Honoré de Balzac a fost supranumit concurent al stării civile şi declarat drept imens atelier de destine omeneşti — acordau însuşirea şi titlul creatorilor de figuri, de figurine, de tipuri şi de *obraze* doar marilor romancieri (şi, se înţelege, şi dramaturgilor!).

Şi totuşi Creangă este un astfel de creator.

Cei care în *Manualele de compoziţie*, în observările *generale* asupra stilului, nu-l vor fi întîlnit pe Creangă la capitolul consacrat portretului — la nici una din subîmpărţirile acestuia: *portretul fizic, portretul moral, portretul mixt şi portretul colectiv* — se vor mira desigur de afirmaţia noastră.

Şi totuşi, aşa e.

Figurile și tipurile care abundă în *Amintirile* și narațiunile lui, o parte (de aci încolo o *bună parte*) au — și vor avea — reputația celor ale lui Caragiale.

1937.

(Cu privire la... București, Editura Minerva, 1971, p. 87)

GEORGE IVAȘCU

SEMNIFICAȚIA OPEREI

Opera lui Creangă a izvorît dintr-un mare talent de povestitor, la care s-au adăugat cunoașterea și trăirea unei vieți în ce are ea mai specific românesc, pe plan spiritual. Cel puțin în ochii noștri, opera lui nu e într-atît un document pentru viața materială, pentru civilizație și nici chiar pentru felul cum se reflectă această civilizație în spiritul popular. Opera lui nu e, pentru noi, nici etnografie și nici folclor. Pornind din folclor și din anume realități geografice, sociale și psihologice, opera lui Creangă depășește folclorul, realizînd o *structură* a spiritualității românești. Moldovenesc, în măsura în care este popular, stilul autorului *Poveștilor* și *Amintirilor* este într-adevăr oglinda în care se reflectă imaginea autentică a configurației noastre spirituale. Stilul lui Creangă este deci un *stil reprezentativ*. Opera lui este cea dintîi expresie intuitivă pe calea artei a conștiinței unui popor, manifestată în mediul ei cosmic și etic[1]. *Amintirile*, ca și *Poveștile*, au, deci, o semnificație mai înaltă și o valoare care nu se poate prețui în timp. În opera sa, Creangă a *surprins* și *realizat* pe țăranul român moldovean în manifestările cele mai caracteristice ale sufletului lui, căci autorul însuși a trăit aceste manifestări. Țăranul lui Creangă, înainte de a fi mistic, este hîtru, este spiritual, atribute ale facultății dominante din psihicul lui : inteligența, istețimea. De aici și acea impresie de *realism* a *Amintirilor* și a *Poveștilor*. (Căci și în *Povești*, eroii sînt tot niște țărani „hîtri și buni de glume".) ⟨...⟩

Ca și poporul, Creangă gîndește mitic și epic ; pentru aceasta, apariția lui în literatura noastră are sensul unui început de originalitate etnică, în sensul pur al acestui cuvînt, adică de configurație spirituală românească. În sensul *acesta*, și nu în altul, opera lui Creangă oglindește *stilul de viață* al poporului nostru, relevînd ceea ce-l diferențiază de alte popoare, dar, și integrîndu-l,

[1] V. și Pompiliu Constantinescu, în **Vremea**, din martie 1937.

totodată, în armonia configurației spirituale europene, ca o notă al cărei sunet clar afirmă o individualitate și definește un popor.

Iată pentru ce opera lui Creangă, scriitor atît de autentic și de reprezentativ, trebuie considerată printre cele mai naționale din literatura noastră.

(**Insemnări ieșene**, nr 15—16, 1937 ; reprodus după vol. **Confruntări literare**, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 107 — 126).

TUDOR VIANU

[ION CREANGĂ]

Personajul basmelor, al nuvelelor, al anecdotelor se povestește pe el însuși în *Amintiri din copilărie*, operă atît de puțin populară în intenția ei. Desigur, omului din popor i se întîmplă să povestească evenimentele din trecutul său, dar totdeauna cu scopul de a minuna pe cei din preajmă cu amintirea unei întîmplări neobișnuite, ciudate. Ideea de a se povesti pe sine înuși, de a prezenta etapele unei formații, înceata însumare a impresiilor vieții, apoi sentimentul timpului, al scurgerii lui ireversibile, al regretului pentru tot ce s-a pierdut în consumarea lui, al farmecului retrăit în amintire sunt tot atîtea gînduri, afecte și atitudini proprii omului modern de cultură. Nici un model popular nu i-a putut pluti înainte lui Creangă, scriindu-și *Amintirile*, dar, desigur, nici prototipurile culte ale genului, primele autobiografii și memorii ale Renașterii, înmulțite apoi în toate literaturile europene. Aci, ca și în poveștile și povestirile sale, Creangă execută trecerea de la nivelul popular al literaturii la nivelul ei cult pe o cale pur spontană prin dezvoltarea organică a unei înzestrări exercitate în întregul trecut al unei vechi culturi rurale, ajunsă acum să se depășească pe sine. Poporul întreg a devenit artist individual în Creangă. Creația lui nu este de altfel naivă, neștiutoare de sine. Scriitorul își citește cu grai viu compunerile, ca Flaubert altădată, probîndu-le în ritmul și sonoritățile lor.

19441

Studii de literatură română, București, Editura (didactică și pedagogică, 1965, p. 323 — 334).

MIHAIL SADOVEANU

DESPRE ION CREANGĂ

Creangă a dat viață ascuțită poveștilor lui, situîndu-se în timp și spațiu, creînd tipuri care se mișcă și vorbesc după caracterul lui. Pentru asta întrebuințează nu numai mijloace simple și elegante de exprimare, ci un depozit secular al neamului, zicători de o mare bogăție și o intensă frumusețã poetică. In plus, asupra întregului stăpînește un duh de bună voință care sporește plăcerea cetitorului.

Amintirile și poveștile lui Creangă sînt însăși limba vie a poporului ridicată la un înalt potențial artistic. Cu cît pregătirea lectorului e mai bună, cu atît muzica ei e mai înțeleasă și sentimentul ei mai pătrunzător. Ca și în cazul lui Eminescu, Creangă e unic în sine, însă divers în cetitori. Fiecare găsește în *Amintiri* și *Povești* noutăți și rezonanțe în legătură cu propriul său suflet. Acesta e de altfel privilegiul artei adevărate. 〈...〉

Creangă iese din zona povestitorilor de basme populare, oricît de măiastră ar fi transcrierea lor. *Capra cu trei iezi*, ori *Dănilă Prepeleac*, ori *Stan Pățitul* nu sînt basme decît prin tema lor îndeobște cunoscută și la alte popoare. Creangă nu le face numai românești prin limbă și amănunte caracteristice; el pune în ele puternica suflare a creației, care învie peisagiu, om și animal, care singularizează în purtare și vorbire, care determină momente și scene dramatice de neuitat. Avem de a face de fapt, în unele din poveștile lui Creangă, cu cele mai originale nuvele care s-au scris în literatura noastră.

Remarcabil e și faptul că nu se găsește ceva asemănător nici într-o altă literatură. Apărut după începuturile noastre literare, cînd poporul își păstra încă arta lui orală, Creangă aduce prospețimea sufletului artistic popular, adică a cîntecului și zicalei, străin de influențele de imitație ale timpului și într-o perioadă cînd poporul își păstra încă aria lui orală, Creangă aduce prospețimea sufletului artistic popular, adică a cîntecului și zicalei, valorificîndu-le și păstrîndu-le în putere și pentru epocile cînd cartea și gazeta scad spontaneitatea și ofilesc memoria poetului anonim. Astfel putem păstra viu în literatura noastră cultă sufletul din veac al acestui popor.

Mai este încă ceva. Dacă țăranii noștri nu vorbesc și nu pot vorbi între ei ca în proza lui Creangă, fără îndoială că recunoaștem atît în *Povești* cît și în *Amintiri* esența cea mai subtilă a graiului nostru popular, ca și cum geniul limbii noastre s-ar fi întrupat în această limbă în care cîntă suferinți și bucurii ale generațiilor și strălucesc metaforele acumulate de secole ca într-un tezaur. Creangă a dat la lumină un bun suprem al acestui neam, însușirile de delicatețã, sentiment și umor.

Cu toate rătăcirile funeste ale guvernanților de ieri, cu tot întunericul în care a fost ținut, acest neam și-a scris prin Creangă documentul imprescriptibil al dreptului său în fața lumii. Dînd cuvintelor cumpăna justă și ținînd seamă de importanța artei, putem socoti pe Creangă și pe Eminescu solie către viitorul de cultură al evului nou al umanității.

(*Evocări*, București, E.S.P.L.A., 1954, p. 97—98.)

AL. PIRU

[ION CREANGĂ]

Comparatiștii au dovedit, cum era de așteptat, că poveștile lui Creangă au prototipuri în folclorul universal. Tema din *Soacra cu trei nurori* există în basmul armenesc *Soacra*, cea din *Capra cu trei iezi* stă și la baza unei fabule de La Fontaine *(Le loup, la chèvre et le chevreau)*, cea din *Punguța cu doi bani* se găsește în colecția indiană *Panciatantra*, cea din *Dănilă Prepeleac* se întîlnește în frații Grimm *(Hans im Glück)*, *Povestea porcului* se află în Straparola da Caravaggio *(Il reporco)*, cea din *Fata babei și fata moșneagului* în *Les fées* și *Cendrillon* de Perrault, cea din *Stan Pățitul* în legenda doctorului Faust, cea din *Ivan Turbincă* în basmul rusesc *Soldat i smert*, cea din *Harap-Alb* în povestea poloneză *Prințul Slugabil și cavalerul invizibil*.

Înseamnă acest lucru că Ion Creangă nu e original? Nimeni n-a tras o asemenea concluzie greșită și tocmai cei care recunosc în opera sa tematica universală folclorică înțeleg mai bine geniul creator al scriitorului, expresie particulară a geniului colectiv universal.

Căci dacă cei mai mulți culegători de basme de pretutindeni se mulțumesc a reproduce schemele goale, Creangă aduce totul la orizontul local, portretizează și clasifică umanitatea morală, folosește tehnica expoziției teatrale ca Boccaccio, singurul autor din literatura universală cu care poate fi comparat mai just. Să nu se uite că cele o sută de povestiri din *Decameron*, realiste fără a evita de tot supranaturalul, sînt de asemenea în marea lor majoritate adunate de autor din circulația orală. ⟨...⟩

Opera lui Creangă a trecut printr-un larg proces de asimilare, fiind apreciată din ce în ce mai profund și devenind populară pe măsură ce masele și-au recunoscut în ea energiile lor creatoare, în direcția aspirațiilor lor.

Astăzi, creația sa, răspîndită în țara noastră în numeroase ediții populare, este tradusă în tot mai multe limbi, bucurîndu-se de o prețuire unanimă, universală.

(**Prefață** la vol. Ion Creangă, **Amintiri, Povești, Povestiri**, București, Editura pentru literatură, „B.P.T.", 1960.)

AL. DIMA

SPECIFICUL ARTEI LUI CREANGĂ

Mi se pare, deci, că întreaga artă a lui Creangă se încorporează în formula organică a vieții reale, regionale și naționale, cu expresive implicații universale, și că meritul ei esențial e tocmai această solidaritate perpetuă cu legile obiective ale vieții.

Arta lui Creangă nu imită și nici nu transfigurează fenomenele lumii, ci numai le acceptă ca pe un dat obiectiv, prelungindu-le valabilitatea din efemerul cotidian spre eternul artistic. Farmecul ei e aproape indescriptibil și specificul strict și unic, ce nu poate fi comparat nici cu cel al lui Rabelais, ori cu cel al lui Perrault, al fraților Grimm sau al lui Andersen. De fiecare din aceștia îl leagă o calitate, de Rabelais umorul și ironia, de Perrault duioșia și tendința artistică, de frații Grimm naivitatea și gingășia, de Andersen zborul imaginației, dar totdeodată, de fiecare din aceștia îl depărtează o trăsătură a sa proprie: de Rabelais contactul direct cu realitatea, fără erudiția umanistă a acestuia, de Perrault arta perfect consecventă a naturaleții, fără artificiile salonarde ale povestitorului francez, de frații Grimm îl desparte o maturitate care nu leagă basmele numai de vîrsta copilăriei, de Andersen o vigoare realistă care nu are nimic comun cu sensibilitatea de „poet" a scriitorului danez. Izbutind o originalitate despre care trebuie să spunem din nou că e sugerată de chiar legile realității, Creangă saltă spre universal cu o fermitate pe care în literatura secolului trecut o poseda doar Eminescu și Caragiale.

(**România liberă**, București, nr. 6270, 12 decembrie 1964, p. 2.)

G. CĂLINESCU

CREANGĂ, SCRIITOR UNIVERSAL

...Ion Creangă e un mare prozator şi numai cititorul de mare rafinament artistic îl gustă cum se cuvine. 〈...〉

Realismul rezultat din cultivarea detaliului şi din punerea în evidenţă a unei individualităţi stilistice nu aparţine la Creangă oralităţii, ci artei de scriitor. Întîi Creangă fixează odată pentru totdeauna textul, făcînd imposibilă o altă ediţie, improvizată. Totul e aşa de meticulos studiat într-o versiune definitivă, încît din acest punct de vedere basmul a ieşit din circuitul folcloric şi a devenit opera lui Creangă. O schimbare oricît de mică a construcţiei dăunează întregului şi n-am mai avea de-a face cu un basm de Creangă traductibil şi ligibil, oriunde şi oricînd. Evident, o culoare locală este, constînd mai ales în caractere individuale şi manifestări etnografice, în care limbajul îşi are partea sa de originalitate, neglijabilă în oricare alt basm, creat folcloric. Continuitistic, *Povestea lui Harap Alb* se petrece într-un spaţiu geografic şi sociologic convenţional, avem de-a face cu împăraţi, curteni, sfinte, monştri, nimic nu e particular, nimic n-aduce aminte de orînduirea noastră istorică, de peisajul nostru 〈...〉 Într-un cuvînt, secretul lui Creangă stă, ca la orice poet cult, în studiul efectelor, în cuvîntul rar, în cadenţa interioară, în fixitate. Dar fixitatea e contrară legii inerente folclorului.

Cine protestează la apropierea dintre Perrault şi Creangă, sub cuvînt, de pildă, că fiecare înfăţişează lumi locale, n-a înţeles *rien de rien* din arta lor şi a considerat basmele ca înregistrare folcloristică. Fireşte, Plaut, Molière, Courteline, Caragiale îşi au culorile lor sub care însă se ascunde un universal. Comportarea şi apropierea între ei sînt posibile. Lumea fabuloasă a lui Perrault oglindeşte curtea lui Ludovic XIV. Unii eroi vorbesc ca marchizii lui Molière şi ca preţioasele ridicule. Regele dă „un grand festin", un prinţ intră într-un adevărat Versailles. 〈...〉 Dar mai presus de această culoare istorică din epoca absolutismului regal este stilul propriu al lui Perrault, exact muzical ca al lui Racine sau spiritual, ca mai tîrziu, acela al lui Voltaire. Poveştile lui Perrault nu pot fi înregistrate nici ele pe bandă de magnetofon. Ele aparţin artisticeşte literaturii culte.

Acelaşi e cazul lui Creangă. Numai sub acest aspect de scriitor cult se poate vorbi de realism în sensul limitat al cuvîntului şi aceasta este latura prin care a început să devină cunoscut şi va deveni universal ca Perrault, Fraţii Grimm şi Andersen.

(**Secolul 20**, **Bucureşti, nr. 12, 1964, p. 4, 7—8.**)

A. L. LLOYD

UN ADEVĂRAT EXEMPLU !

Sînt scriitor dintr-o anumită necesitate, cercetător de folclor prin vocație și democrat prin convingere; din această cauză admirația mea față de Ion Creangă este întreită.

Consider că prima sarcină a unui scriitor este aceea de a scrie pe înțelesul tuturor. In această privință, Creangă constituie un exemplu pentru toți scriitorii lumii. El a rezolvat la timpul său această problemă folosind un stil simplu și direct, asemănător întrucîtva cu stilul lui Mark Twain din *Aventurile lui Huckleberry Finn*. Literatura sa rămîne absolut „modernă" și ea se refuză cu hotărîre uitării. Este adevărat că această literatură este străbătută de suflul creației folclorice. Scriitorul este puternic și sensibil, fantastic și în același timp realist, iluminat de focul inteligenței, chiar și în momentele în care se lasă copleșit de tragismul vieții oamenilor simpli.

Creangă reafirmă în opera sa în mod curajos forța creatoare a poporului. Glasul său puternic provoacă numai admirație. (...)

Londra, 8 noiembrie 1964.

MARIO RUFFINI

UN IZVOR NESECAT

A citi operele lui Ion Creangă este ca și cum te-ai adăpa la un izvor stilistic nesecat, mereu proaspăt și limpede. Limba poporului dobîndește cu Creangă și prin el tonul și autoritatea limbii literare, bogate, flexibile, pătrunzătoare în cele mai intime ascunzișuri ale gîndirii populare; în ea răsună, ca un ecou îndepărtat, stilul marilor cronicari ai Moldovei.

Creangă „nu avea ascunzători în suflet", atunci cînd pornea să descrie personajele sale sau să retrăiască amintirile din copilărie. El „n-a corchezit graiul strămoșesc", din care cu grija unui îndrăgostit și a unui culegător de giuvaieruri a cules din el cele mai strălucitoare perle, le-a înșiruit apoi într-o ghirlandă și a făurit astfel o limbă expresivă, pregnantă, savuroasă și parfumată de aromele puternice ale pămîntului natal.

In dorința de a îmbrăca în vestminte literare graiul poporului, întreaga sa operă avea să fie artistic cizelată, asemeni unui giuvaier.

Creangă a țîșnit în literatura română ca un adevărat jet într-o neașteptată fulgerare stilistică: în acest proces munca sa pasionată și desăvîrșită pe plan literar a făcut să apară atît de perfectă osatura giuvaierurilor sale populare. În această muncă rezidă măreția unei opere pe care Creangă ne-a oferit-o anume mai curînd decît ne-a lăsat-o !...

Torino, 10 noiembrie 1964 (Ateneu, Bacău, nr. 9, decembrie 1964, p. 3)

MIHAI GAFIȚA

SENSURI REALISTE ÎN OPERA LUI CREANGĂ

Creangă se impune ca primul scriitor care aduce în literatură problematica țărănească autentică a epocii. Eroul lui țăran e un erou de dramă. Aceasta se rezolvă însă optimist, prin mutarea acțiunilor în planul fantastic unde, în ciuda condițiilor obiective, vitrege, pot interveni rezolvări favorabile. Tipul esențial al basmelor sale, continuat și în „anecdotele" despre Moș Ion Roată, și cu atît mai mult în *Amintiri*, este omul din popor, drept, cinstit, care utilizează și o anumită șiretenie, mai degrabă o înțelepciune, rezultată din amare și numeroase experiențe (o vom descoperi și la eroii lui Sadoveanu, la Ilie Moromete a lui Marin Preda); e un rîs care nu țintește gustul romantic al actelor ieșite din comun, dimpotrivă, e doritor de viață așezată, preferințele sale mergînd către valorile statornice, fără riscuri, întemeiate pe o veche civilizație rurală. (...)

Creangă este primul scriitor din literatura noastră care înfățișează un erou în lupta pentru dreptatea sa, biruitor și pedepsitor — dar pe calea menționată, în sfera fantasticului. Sensul realist, departe de a pierde prin aceasta, e concentrat, densificat, humuleșteanul se relevă ca una din marile figuri ale realismului românesc, un deschizător de drumuri și autor de opere nemuritoare pe aceste drumuri defrișate de el.

Reprodus din Gazeta literară, XI, nr. 49 (5 59), 3 decembrie 1964, pp. 1, 7).

SAVIN BRATU

ION CREANGĂ — CLASICUL

Pentru Creangă e, puternic, spațiul românesc, poate mai strict delimitat, cum s-a spus, că spațiul moldovenesc în cadrul celui național și moldovenesc de

munte în cadrul regional. Prin chiar această situare determinantă, se produce, de la sine, şi o determinare istorică şi socială incontestabilă. Căci, dacă e adevărat că ţăranul de la munte păstrează forme de viaţă de mult schimbate în alte părţi ale ţării, înseamnă că imaginea lui aparţine unui anumit moment istoric. Pe de altă parte, ceea ce apare drept neschimbare nu e decît o formă deosebită a adaptării social-istorice, ba chiar a unor transformări evidente dar confundate, prin perpetuarea convenţiilor şi automatismelor, cu starea lor pe loc. De fapt, nici un clasicism nu iese efectiv din timp şi spaţiu, ci le integrează pe acestea în continuitatea ce-i apare drept permanenţă. Aşa e şi clasicismul, nu teoretic, ci artistic al lui Creangă. Universalitatea este, în opera lui, un sens, nu o realitate. Realitatea e în primul rînd naţională, implicit socială şi istorică. Sensul universal se dezvăluie în ipostaze tipice pentru poporul român de la sat, deci diferenţiate cel puţin ca exponente ale unor grupări sociale şi ca întruchipări morale în anumite împrejurări.

Procesul de creaţie al lui Creangă constă, înainte de toate, în reconstituirea ideală a universului humuleştean. Oral, în faţa „Junimii", cu aerul că nu face decît să repovestească ceva de mult ştiut, Creangă creează, de fapt, în cadre date. Subiectul e indiferent şi anecdotica, cunoscută de toată lumea, nu e gustată pentru „poanta" ei, ci pentru modul unic al zicerii. În faţa hîrtiei, ca şi în faţa „Junimii", tîrgoveţul se dedublează şi este ţăranul universal, adică omul unei civilizaţii milenare şi relativ statornice în izolarea ei de lume cu succesive schimbări. Statornicia se exprimă prin perpetuarea formelor fixe care închid într-însele experienţe umane etern repetabile, prin condensarea înţelepciunii continui şi colective în imagini prestabilite, în parabole şi zicale. Numai o răsturnare totală în ordinea valorilor etice ar putea anula un proverb (sau pilda ce-l dezvoltă), aplicabil, prin generalitatea lui, la o infinită varietate a situaţiei lor, posibile într-o lume anume.

(Ion Creangă-clasicul, „Gazeta literară" XI, nr. 50 (561), 10 decembrie 1964, p. 3.)

GINO LUPI

AMINTINDU-NE DE CREANGĂ

La 75 de ani de la moartea autorului, opera lui Creangă, originală şi actuală, este mai vie ca oricînd. Poveştile sale, purtînd în ele pecetea celei mai autentice surse populare, situate pe fondul fantasticului, fac să retrăiască, dincolo de înfăţişarea lor de animale, personaje vii, mai ales din mediul rural. Sînt personaje care exprimă idei şi concepte derivate dintr-o anume mentalitate

formată de-a lungul veacurilor și toate acestea spuse în limba poporului la un înalt nivel artistic.

Observator rafinat al realității lumii sale, Creangă știe să creioneze figuri de neuitat ca aceea a lui Moș Nichifor, care pregătește cu spiritul său malițios, umbrit de puțină melancolie, opera cea mai frumoasă a scriitorului moldovean: *Amintirile din copilărie*.

Și totuși, cît de greu este să faci ca un scriitor de talia lui Ion Creangă să treacă frontierele țării sale.

Prima dificultate e aceea a limbii sale, aproape intraductibilă, deoarece maniera sa de a povesti, cuvintele, frazele, proverbele sînt cele pe care autorul le-a învățat la țară, în familie, le-a auzit în satul său natal și apoi le-a adunat în manuscrisele sale, revăzute și corectate de el de nenumărate ori.

Limba sa, și mai ales dialogurile sale, par a fi ieșite direct din gura poporului. De fapt, avem de-a face cu o operă meditată, elaborată de un artist care stăpînea puternic sensul ritmic și muzical al formei.

Chiar dacă se va găsi un traducător capabil să redea destul de bine originalul, cea de-a doua dificultate constă în faptul că opera lui Creangă nu poate fi înțeleasă și deci apreciată la justa ei valoare, ci doar în cazul în care traducătorul cunoaște profund caracterul poporului român, nu numai prin intermediul lecturii și al studiului, ci direct, prin dese contacte, de la om la om.

Ion Creangă este fiul unui popor, format de-a lungul veacurilor, cu frumoase calități, inteligent, harnic și înțelegător, daruri care i-au permis întotdeauna să treacă peste multe obstacole în lunga sa viață (...)

1964

LADISLAU GÁLDI

ARTIST AL CONDEIULUI

...Totodată știu că toate crîmpeiele de viață trăite care se ivesc în operele lui Creangă cereau să fie „retrăite" pentru a intra în cadrul unei compoziții bine echilibrate și chiar calculate — în mod imperceptibil — pînă la cele mai mici amănunte. În mod curios, însă, impresiile și amintirile, în loc să-și piardă spontaneitatea din cauza acestui proces de sublimare, au ieșit din alambicurile geniului mai vii, mai fermecătoare și, poate, mai „autentice", decît orice palidă descriere, pur și simplu realistă.

În plus, și cu această observație am ajuns la al doilea aspect al operei lui Creangă, avem de-a face cu un artist al condeiului și chiar al „daltei", care,

rămînînd pe terenul solid al unei ambianțe patriarhale, își făurea și cizela, din nou în mod imperceptibil, mijloacele de expresie cu aceeași grijă migăloasă cu care își șlefuia stilul, aproape în aceeași epocă, un Flaubert ascuns și el în liniștea aparentă a unui peisaj provincial.

Mulțumită unor traduceri bune — ca aceea a Elenei Vianu — și celebritatea lui Creangă a trecut departe peste hotarele țării sale pentru a reprezenta în lume specificul geniului românesc marcat de avîntul unei puternice originalități.

Budapesta, 13 noiembrie 1964

(Ateneu, Bacău, nr. 5, decembrie 1964, p. 17.)

I. ZAIUNCIKOVSKI

FIU AL POPORULUI SĂU

Multora dintre aceștia el li se dezvăluie ca un suflet mare, spiritual, vesel, însetat de viață, ca un maestru al cizelării cuvîntului țărănesc, ca o întrupare a înțelepciunii populare, a unui larg umanism, ca omul care a dăruit din inima sa vieții marelui Eminescu, Jean Bart și altora. Dar cîtă inimă a dăruit el generațiilor de copii, care mai apoi și-au însemnat sau nu drumul în istoria poporului! **Măreață este pentru poporul român figura lui Moș Creangă.**

Dar despre toate acestea nu poți afla dintr-odată. La drept vorbind, mie personal Ion Creangă mi s-a dezvăluit cu trudă. La început a reprezentat o dificilă îndatorire de student, chinuindu-mă să-l traduc apoi, a început să mi se pară de neînțeles din punctul de vedere al vieții românești și numai după o îndelungată comuniune cu tineri și tinere din România, care mi-au fost fie elevi, fie profesori, după cordiale întîlniri cu scriitori și savanți români, mi s-a revelat taina farmecului său. Dar odată înțeles, s-a născut dorința de a-i cunoaște limba, de a vedea și înțelege minunatul colorit sufletesc al poporului român, pe care l-a pătruns el cu inima de fiu al meleagurilor moldovenești.

Nu e deloc ușoară calea străinului spre înțelegerea operei lui Creangă. Căci îndrăzneala de a-l traduce nu înseamnă încă înțelegere, iar Ion Creangă este miezul literaturii românești! Și astăzi, cînd scriitorul a devenit pentru mine tot atît de accesibil ca și Nekrasov, iar cuvintele sale mi se par tot atît de muzicale ca limba lui Gogol, pot spune cu deplină convingere: „Acum te înțeleg cu adevărat, moș Creangă, și nu numai ca pe un profesor de limbă

și literatură română, ci și ca pe un român, un simplu și adevărat român!"
Și asta, pe cinstea mea, e minunat!

Moscova, 1964

(Ateneu, Bacău, nr. 8
decembrie 1964, p. 12)

GEORGE MUNTEANU

CREANGĂ ȘI SINTEZA SA ARTISTICĂ

Spiritul său creator, de o statură cu nimic mai prejos de a creatorului anonim al Mioriței, al legendei meșterului Manole sau, mai exact, al prototipului basmelor românești cu Făt-Frumos, se menține conștient (și un pic obstinat) în „cadrul psihic" al culturii românești de tip folcloric și în „cadrul fizic" al satului moldovenesc de sub munte — vatră de cea mai mare autenticitate a spiritualității folclorice, resimțită astfel prin circumstanțele biografice ale anilor de formare și printr-un pan-moldovenism filozofic ce plutea în aer cu mult înainte de Ibrăileanu, teoretizatorul lui. Natură prin excelență de sinteză, cum spuneam, a cărui făptură artistică trăiește mai mult prin viziunea globală ce unifică pe dinăuntru amănuntele, decît prin amănuntele înseși, lui Creangă i-a fost așadar sortit să reprezinte într-o epocă prielnică unor asemenea cristalizări, cea mai cuprinzătoare conștiință artistică ivită din mediul cultural folcloric, încununînd printr-o supremă sinteză cea mai veche și mai statornică direcție creatoare autohtonă. În acest perimetru al inspirației, resimțit ca o matcă ideală a demersurilor sale creatoare, autorul se comportă ca un veritabil demiurg, ca un deținător al atributelor atotputerniciei. În planul gnoseologic și etic, atotputernicia aceasta i-o dă imensul material paremiologic ce-i stă pururi la îndemînă, în virtutea acelei uimitoare erudiții folclorice ce i-a fost recunoscută de mult și în prezența căreia nici o problemă de ordinul cunoașterii sau al comportamentului moral nu rămîne insolubilă pentru conștiința creatoare a lui Creangă (opera întreagă stă dovadă). În planul estetic, atotputernicia de care vorbeam o dă tocmai acea deplină adecvare a cadrului fizic la cadrul psihic menționat, mișcarea spiritului creator printre lucruri resimțite spontan (nu hegelian!) ca fiind *reale*, întrucît sînt *raționale*, în sensul amintitei adecvări la spiritualitatea folclorică milenară. (...)

Privite în resortul lor artistic intim, principalele piese componente ale sintezei lui Creangă nu constituie decît elementele aceleiași enorme metafo-

re, care încifrează o atitudine modernă (în sensul lucidității) și foarte veche (în sensul înțelepciunii îndelung verificate) față de lume. Latențele inepuizabile ale acestei metafore vorbesc neîntrerupt cititorilor de toate vîrstele, de pe toate meridianele și din toate epocile care s-au succedat după ivirea miraculoasei opere. Iar acesta e, credem, temeiul ultim al clasicității lui Creangă.

(Gazeta literară, nr. 51, 1964 ; reprodus din vol. Atitudini, București, Editura pentru literatură. 1966, p. 84, 89.)

EUGEN SIMION

ORIGINALITATEA LUI CREANGĂ

...Creangă este, s-a spus pe drept cuvînt, un creator, un artist în adevăratul sens al cuvîntului : creează numai în stil popular, păstrează fonetismul, vorbirea degajată a țăranilor, zicerile lor atît de savuroase, menține fabulosul popular, le topește însă într-o pastă epică, le dă un sens artistic individual. Personajele vorbesc ca și țăranii din ținutul natal al povestitorului. Chiar întîmplările nu odată fabuloase, relatate, par situații tipic țărănești, puse în niște cadre fantastice, nu în măsură însă să modifice imaginea reală a vieții și gesturile tipice. *Soacra cu trei nurori* e o nuvelă, în înțelesul cel mai vechi al speciei despre raporturile familiale. Neînțelegerile dintre soacră și noră sînt tradiționale. Povestea lui Creangă ilustrează tocmai clipele de încordare intervenite într-o familie destul de nevoiașă, după căsătoria copiilor. Povestitorul introduce, aici, elemente dintr-o sferă mai largă, tratate numai în spirit caricatural. Tot așa *Punguța cu doi bani*, unde, în chipul arătat mai înainte, se arată cîrpănoșenia babei, răsturnarea raporturilor firești în cadrul unei familii țărănești. Creangă sugerează toate acestea prin mijlocirea fabulosului, dar, repetăm, datele fanteziei nu întunecă niciodată datele reale de observație. Cel mai bun exemplu în această direcție e *Povestea lui Stan Pățitul*, unde cum observă G. Călinescu, fantasticul e tratat realistic (ca în *Kir Ianulea* a lui Caragiale), „cu multă culoare locală, țărănească".

Scriind greu, Creangă, care debita atît de ușor anecdote, avea respect și aproape teamă de cuvîntul scris. Apropierea ce s-a făcut de Flaubert nu e, păstrînd proporțiile, fără temei. La Creangă cuvintele au un loc al lor ireversibil sonorități proprii care dispar cînd fraza ia o altă înfățișare. De aceea, institutorul citește cu glas tare, pentru sine sau pentru alții, caută să pătrundă efectul straniu al cuvintelor. Fraza e complicată, arborescentă, odobesciană. Omul care se înspăimînta de cumplitul meșteșug de tîmpenie al gramaticii

se opune generației întregi nevoite să descifreze tainele complectivelor și subiectivelor.

Creangă rămîne, în fond, un *poeta faber*, cum va numi, odată, Paul Valéri pe tipul de creator care elaborează cu alte mijloace decît acelea ale spontaneității.

(**Gazeta literară**, București, nr. 51, 17 decembrie, 1964, p. 4.)

CONSTANTIN CRIȘAN

CREANGĂ ÎN CRITICA LITERARĂ STRĂINĂ

Ca și Eminescu, autorul *Amintirilor din copilărie* trezește, de decenii încoace, interesul viu al criticii literare de pretutindeni. Exegeze, studii, prefețe sau articole, unele semnate de personalități ilustre în domeniu, înregistrează creația lui I. Creangă ca pe una din cele mai originale ale literaturii române și universale. Opiniile care însoțesc cercetările străine asupra marelui nostru scriitor gravitează, în genere, asupra cîtorva probleme fundamentale, în privința cărora, concluziile criticii sînt, așa cum vom vedea, unanime.

Astfel, problema surselor folclorice ale artei lui Creangă este, poate, cea mai adînc și mai viu dezbătută. Ea a condus și la sublinierea unui adevăr incontestabil, acela că scriitorul a știut, pornind de la folclor, să creeze neasemuite comori artistice, pline de prospețime și inedit.

Marele romanist G. Weigand spunea în 1910: „...felul său de a se manifesta, imaginile, figurile de stil sînt proprietatea limbii populare; lucrările sale izvorăsc din tezaurul literaturii populare și, cu toate acestea, el este un artist, un maestru neîntrecut în arta de a povesti".

Se recunoaște aici un Creangă creator, un artist laborios care a făcut întotdeauna nu doar o simplă reluare sau prelucrare, ci operă de artă însemnată cu filigranele geniului. Adevărul a fost subliniat de către mai toți comentatorii sau exegeții operei lui Creangă și asociat altor dominante ale creației marelui prozator: umorul, ineditul limbii și stilului scrierilor sale, înțelepciunea paremiologică, elementele originalității sale.

(**Contemporanul**, București, nr. 51, 18 decembrie 1964, p. 2.)

MIRCEA TOMUȘ

„MISTERUL" CREANGĂ

Receptarea și apoi evocarea atît de concret senzorială a vieții rămîne una din trăsăturile cele mai personale ale artei lui Creangă. Proza lui Sadoveanu

cu întinsul ei registru senzorial își găsește aici un izvor și un ascendent în paginile căreia viața se impune cu forță deosebită, în ciuda sau tocmai prin marea economie de mijloace. Rămîn, de la lectura *Amintirilor* și poveștilor, pentru multă vreme, adevărate insule, zone luminoase de senzații și imagini proaspete: dimineața în care Nică pleacă la Pipirig cu bunicul său și în care înaine de plecare copilul se necăjește „cu niște costițe de porc afumate și cu niște cîrnați fripți" („Și era un pui de ger în dimineața aceea de crăpau lemnele"), sau între altele, abundența de provizii din camera dosnică a frumoasei crîșmărițe de la Rădășeni, evocată cu o pasiune de pictor primitiv. S-ar putea observa apoi cum, în *Harap Alb* povestirea merge foarte neutră, impersonală, atîta vreme cît urmează îndeaproape schema folclorică, dar izbucnește în adevărate explozii de viață, intens creată, atunci cînd povestitorul poate îmbogăți și nuanța firul epic cu „material din depozite personale".

Dar, odată descoperit și urmărit acest filon, în ciuda constatării că el definește foarte apropiat arta lui Creangă, se impune îndată observația că nu o epuizează. Așa cum universalitatea lui Creangă se sprijină pe receptarea adînc personală, concret senzorială, a vieții, la fel, aceasta din urmă își găsește un *pandant* în marea lui știință de a sugera și modela unele stări sufletești și situații, cu o precizie a nuanțelor pe care se cuvine să o invidieze cea mai modernă proză intelectuală.

Aparenta lipsă de ordine în narațiune, urmărirea în primul rînd a filonului emotiv, tehnica finalurilor abrupte sînt modalități pe care proza modernă le-a preluat din plin. Faptul că povestitorul din Humulești le-a intuit prin forța deosebită a talentului său, reprezintă încă un motiv pentru care Creangă apare astăzi atît de apropiat de noi: apropiat prin valoarea universală a artei sale, prin neegalata sa măiestrie narativă. Sînt elemente prin care astăzi încercăm să dezlegăm „misterul" Creangă.

(Steaua, Cluj, nr. 1, ianuarie 1965, p. 1—9).

O V I D I U B Î R L E A

[ION CREANGĂ]

Creangă a fost deseori comparat cu unii scriitori, români și străini, îndeosebi cu Rabelais, La Fontaine și Perrault. Atari apropieri nu sînt gratuite, ele contribuie la înțelegerea mai ușoară a configurației operei crengiste. Comparațiile ar putea fi extinse de pe această poziție și, între alții, ar putea fi amintit și Don Quijote al lui Cervantes, căci Sancho Panza în fond nu e decît un fel de

Dănilă Prepeleac iberic, şi prost dar şi şiret, care se scuză de ţărăniile lui şi care foloseşte mai la fiecare pas acele proverbe şi zicători, „refranes", dovedindu-se a fi un fel de erudit în ale paremiologiei, spre marea stupoare a stăpînului său, năucit de atîta risipă verbală. Totuşi deosebirile sînt enorme, mult mai grele la cîntar decît asemănările. Genul proxim al operei lui Creangă este povestea populară românească în haina ei moldovenească şi cercetarea literară trebuie să pornească de aci. Creangă face parte din aceeaşi familie cu povestitorii populari, de care totuşi se distanţează peste aşteptări : e fratele genial al acestora. Le sînt comune acelaşi patrimoniu prin moştenire, acelaşi aer de familie, aceleaşi mijloace de realizare, decît că scînteia geniului a dat roadele cuvenite numai la Creangă. La aceasta, Creangă a fost ajutat nu numai de ceea ce se numeşte talent, ci şi de privilegiul unei culturi de grad mulţumitor şi mai cu seamă de posibilităţile pe care le oferea creaţia prin scris. (...)

Cazul Creangă e unic în literatură, se pare şi în cea universală, căci se disting la el atîtea şi atîtea aspecte contradictorii, paradoxale, care dezic postulatele teoriei literare curente. Cercetările arată că Creangă e scriitorul cel mai lipsit de originalitate în ceea ce priveşte fondul, fabulaţia propriu-zisă. El nu a scris decît ceea ce a auzit *Poveşti* sau a văzut *Amintiri*, încît partea de invenţie în fabulaţie e, dacă nu inexistentă, în orice caz puţină şi discutabilă. Creangă se află tocmai la antipodul celor care se plîng că nu le-au mai rămas teme de tratat, fiindcă predecesorii ar fi epuizat totul. Opera lui ilustrează adevărul că poţi să fii cît se poate de original, fără să fii original, şi sub aspectul amintit. Căci Creangă e poate cel mai original scriitor al literaturii ; e atît de aparte, încît nu a putut crea o şcoală, un curent, iar cei ce au vrut să-i devină ucenici, n-au izbutit să fie altceva decît imitatori slabi, nişte adevăraţi epigoni. Pe cît e de folclorică opera lui, pe atît e şi de originală, de individuală. Opera lui e simplă, accesibilă şi copiilor, dar în acelaşi timp, disecat în amănunţime, se vădeşte a fi prozatorul cel mai dificil şi prin aceasta un mijloc sigur de verificare a cunoaşterii aprofundate a limbii române. Pe cît e de arhaic, pe atît e şi de rafinat. [...]

Dacă ar fi să cuprindem într-o formulă opera lui Creangă, aceasta s-ar putea defini ca o simbioză organică a dorului cu umorul. Altoirea umorului pe dorul puternic şi profund după o lume care apune îi conferă operei lui Creangă cele două faţete, după care poate fi percepută, de suprafaţă sau în profunzime, printre rînduri, şi constituie nota ei specifică. La prima vedere, îmbinarea e contrastantă şi nefirească, dar ea nu e decît reflexul celor două modalităţi ale existenţei umane. Sinteza literară a celor doi poli opuşi necesită o scînteiere genială, ea nu apare decît la marii scriitori ; printre aceştia se numără şi Creangă.

(Vol. Poveştile lui Creangă, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 229—230, 234—235, 237).

D. MICU

ÎNTRUCHIPARE A GENIULUI ARTISTIC ROMÂNESC

Poveştile lui Creangă conţin folclorul sublimat cum fructul conţine sucurile pămîntului şi focul solar. Scriitorul n-a „cunoscut" folclorul, nu l-a „valorificat". S-a născut cu creaţia anonimă în sînge şi a dispus de ea, în deplină libertate, ca de o avere de la părinţi, agonisită şi sporită de mii de generaţii. Identificăm în creaţia autorului lui *Harap Alb* o aceeaşi vibraţie fundamentală, un acelaşi tip de imaginaţie şi sensibilitate, acelaşi mod de a concepe şi trăi existenţa ca în literatura populară. Nu doar motive, personaje ; material epic, mijloace de expresie au trecut, transfigurate, din folclor în opera lui Creangă ; de sorginte folclorică e însăşi atmosfera interioară, însuşi duhul generator al operei... Opera, întreagă, exemplifică o viziune a lumii. Viziune de artist al cărui orizont sufletesc rezumă experienţa de viaţă şi de cunoaştere a unui popor. Creangă priveşte, ca scriitor, existenţa ca un fel de calmă, înţeleaptă detaşare, fără anxietăţi, lucid, cu un umor uşor sceptic, cu liniştea omului trecut prin multe şi pregătit pentru orice. Peste sensibile deosebiri de tot soiul, epica lui Ion Creangă comunică printr-o latură a ei cu lirica lui Eminescu şi prietenia dintre cei doi scriitori, pe care în aparenţă totul îi despărţea, se va bizui pe afinităţi de înţelegere a vieţii. Romantismul unuia, nutrit cu marea cultură a lumii, nu mai puţin din creaţia scrisă şi orală a neamului său, jovialitatea de tip popular a celuilalt sînt două moduri diferite ale unui clasicism de substanţă, profund caracteristic spiritualităţii româneşti. Întruchipare supremă, în epică, a geniului naţional, opera lui Ion Creangă este şi va rămîne, în veci, o mărturie a puterii de creaţie a poporului nostru, cartea măiastră a tinereţii lui fără bătrîneţe.

(Scînteia, Bucureşti, nr. 7267, 1 martie 1967.)

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

[ION CREANGĂ]

...În acest genial scriitor popular trăieşte conştiinţa unei mari culturi, la care participă şi la care se întoarce cu o admiraţie şi încredere vrednice de orice umanist european. Aşa cum în Renaştere, umaniştii se îndreptau spre culturile vechi clasice, latină şi greacă, ca spre nişte surse eterne, cu convingerea

că în ele vor găsi adevărul, tot astfel umanistul popular, se adresează milenarelor izvoare ale folclorului, din care scoate, după necesitățile creației, răspunsurile consacrate ale înțelepciunii populare, alegîndu-le și dozîndu-le însă după îndrumarea geniului său. Creangă crede cu tărie în superioritatea indiscutabilă a înțelepciunii și culturii populare. De aci mîndria apartenenței la lumea satului răzășesc, la acea lume pe care o socotea fără pereche și care i-a dat posibilitatea cunoașterii celei mai cuprinzătoare a vieții. De aci optimismul structural al scriitorului.

Ca atitudine, ca gîndire, ca viziune, Creangă reeditează, pe de o parte, cîteva trăsături specifice ale străvechii culturi folclorice, păstrate în comunitatea din care făcea parte, iar pe de alta, reface gesturi tipice umaniste, rinascimentale, de încredere în rațiunea omenească, de laicizare a lucrurilor și relațiilor din lume, de atenuare a miraculosului printr-o perspectivă hazlie, burlescă. Astfel, în a doua jumătate a secolului XIX, Creangă este o apariție cu totul singulară în contextul romantismului care sfîrșește, strălucit, cu Eminescu și al realismului ilustrat cu precădere de Caragiale. ⟨...⟩

Amestecînd astfel tradiția povestitorului popular, tehnica narației învățată de la acela, cu propriile selectări și dozări dictate de conștiința sa artistică genială, Creangă a izbutit să creeze o operă izbitor de nouă și de originală, una dintre cele mai de preț din istoria literaturii noastre clasice.

(Prefață la vol. Ion Creangă, **Amintiri, Povești, Povestiri**, București, Editura tineretului, colecția „Liceum", 1969, p. 8—9, 17).

IORGU IORDAN

[CARACTERUL POPULAR]

Am insistat în paginile precedente asupra acelora dintre aspectele vieții lui Creangă pe care le consider mai semnificative pentru ceea ce constituie particularitatea esențială și totodată originalitatea operei lui : caracterul ei popular. Căci prin aceasta se deosebește el, în cea mai mare măsură, de toți clasicii literaturii noastre.

Conținutul *Amintirilor*, al *Poveștilor* și al *Povestirilor* lui Creangă poate sta, din punctul de vedere al acestei trăsături caracteristice, alături de creațiile folclorice anonime și întrece cu mult prin autenticitate, pe al tuturor produselor similare provenite de la autori mai mult ori mai puțin culți. Chiar basmele culese ori prelucrate de Ispirescu sau de alt scriitor asemănător cu acesta sînt mai puțin populare, mai puțin autentice decît ale lui Creangă, care

n-a fost totuşi un culegător şi nici chiar un prelucrător de basme. Faptul se datoreşte pe de o parte, marelui talent al povestitorului moldovean, iar pe de alte, cunoaşterii şi înţelegerii profunde a vieţii populare, pe care a trăit-o el însuşi cu toate intensitatea pînă în pragul primei tinereţi şi a retrăit-o apoi cu imaginaţia creatoare a unui scriitor adevărat. De altminteri, aceste calităţi se împletesc aşa de strîns între ele, încît aproape se contopesc, în sensul că talentul implică cunoaşterea şi înţelegerea realităţii, cum dovedeşte, de pildă, Mihail Sadoveanu, ai cărui ţărani sînt tot atît de autentici ca ai lui Creangă, deşi el i-a cunoscut în altfel de condiţii decît acesta.

(Introducere la Ion Creangă, Opere, I, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, p. XXII—XXIII).

CONST. CIOPRAGA

[FENOMENUL CREANGĂ]

În paginile lui Creangă, tradiţii, practici străvechi, formule lingvistice, toate reprezintă o lume sedimentată, cu puternice rădăcini în istorie. Arhetipurile sînt aproape. Normele au devenit, prin lungă întrebuinţare, automatisme. Proverbele şi zicerile trimit neîncetat, obligatoriu, aproape ritual, la apriorisme strămoşeşti, — existenţa desfăşurîndu-se circular. Asemenea vechilor povestitori orientali, autorul de poveşti pare că nu scrie; el îşi aminteşte, spune, repetă ceva de mult ştiut. Ca reprezentare senină a omului naturii, cum îi apărea lui Eminescu, acesta îl lua, într-o nuvelă, ca model de „înţelepciune şi isteţie firească". Sadoveanu merge mai departe în trecut, de la Creangă la *Creanga de aur*, adică către un drum lung către obîrşii. La Caragiale primează, potrivit cadrului citedin, metamorfozele, schimbările repezi. La unul, tonul îl dă timpul-eternitate, la celălalt timpul-actualitate, dar mecanismele limbajului au totuşi similitudini. Scriitori cu geniul rîsului, îi apropie voluptatea spunerii, de unde limbajul oral, jocul actoricesc, abundenţa elementelor auditive [...]

Destinul clasicului, în posteritate, ilustrează triumful artei autentice. În scara valorilor culturii naţionale există o *cotă Creangă* — una din permanenţele spiritualităţii româneşti. Fenomenul Creangă rămîne în continuare un subiect deschis. Privilegiu al valorilor fundamentale...

(Prefaţă la Ion Creangă interpretat de : . . . Bucureşti, Editura Eminescu, 1977, p. 14, 16.)

MIHAI APOSTOLESCU

[CREANGĂ ŞI RABELAIS]

Fără trivialităţi, fără obscenităţi, ca la Rabelais, glumalui Creangă nu trece hotarul unui discret echivoc, iar prin semnificaţie şi frecvenţă, spiritul bufon se menţine în marginile ironiei aluzive, de cele mai multe ori sesizabile doar de către cititorul deprins a descoperi intenţie, mimică şi gest, dincolo de textul vorbit.

Putem conchide că cei doi mari scriitori înscriu toate modalităţile actului comic pe fundalul satiric şi umoristic. Într-o anumită ipostază acesta devine arc întins între monstruos şi sublim, între hazul candid şi grimasa răutăcioasă, pe muche de cuţit între tragic şi comic, obţinînd senzaţia manifestului grotesc. In multe situaţii comicul este o plasă mai deasă sau mai rară în care se lasă prinsă anecdota, construită epic în farsă crudă sau numai poznaşă, consumînd toate variantele şi nuanţele burlescului. În unele împrejurări, cei doi maeştri ai artei comice ţin să-şi ascundă sarcasmul sau dispoziţia euforică în spatele perdelei strävezii a falsului entuziasm sau a mimatei negaţii, arborînd poza în locul expresiei directe, întinzînd pretutindeni curse ironice. De cele mai multe ori însă, comicul se degajează de acest artificiu, se abandonează jovialităţii nestăpînite, se revarsă onctuos în gluma gesticulată şi mimată verbal, devenind cînd aluzivă, echivocă, obţinînd zîmbete, cînd zgomotoasă, directă, licenţioasă chiar, recoltînd hohote.

(Ion Creangă între mari povestitori ai lumii, (Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 305).

PETRU REZUŞ

DRUMUL SPRE UNIVERSALITATE

Astăzi, nu se mai ridică greutăţi de înţelegere şi de însuşire a operei marelui scriitor, nici probleme de defalcare într-un Ion Creangă înţeles de toată lumea şi într-altul „esoteric", neînţeles decît de unii, cu antene mai fine şi cu vorbărie mai multă. De aceea dacă sîntem pentru un Ion Creangă „ne-esoteric", nu sîntem şi pentru un Ion Creangă „simplist", fără ca prin aceasta să fie expus unui proces invers, adică vulgarizării. Este, după părerea noastră, victoria estetică a adevăratului Ion Creangă, a umanismului său, a valorilor

nepieritoare ale operei sale. Acest lucru susţinem noi că l-ar fi dorit şi Titu Maiorescu, cel consecvent adevărului, viaţa lui întreagă.

„Sacrul", „Supranaturalul", „Fantasticul" nu pot deveni, astfel, „istorie", de aceea „timpul şi locul mitic" se deosebesc de „timpul şi locul istoric". Fiinţele fantastice ale basmelor ies din verosimil şi real în neveridic şi fabulos; sînt o proiecţie a imaginaţiei originare; de multe ori încercări de a explica „necunoscutul" într-o fază elementară de cunoaştere a lumii (Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, p. 20 şi urm.). La Ion Creangă se observă un proces invers de *demitizare* a fiinţelor supraumane, specifice basmelor, pînă la identificarea lor cu personajele cunoscute de scriitor, detaliindu-li-se comportamentul şi făcîndu-se loc mai ales desfăşurării unei oralităţi abundente, care are darul de-a „risipi" sau de-a „asimila" miticul. Înfipt cu toată vigoarea lui în realitate, Ion Creangă, deşi aminteşte în Harap Alb de un „povestariu", era departe de a se socoti pe sine însuşi un „transmiţător rudimentar" de poveşti, făcîndu-se purtătorul de cuvînt al altuia. Scriitorul a fost profund original, ceea ce nu se poate după concepţiile de cabinet ale teoreticienilor care pretind preluarea exactă a materialului folcloric de la informator. Şi, totuşi, opera lui Ion Creangă este mai folclorică, dacă se poate spune aşa, şi din acest punct de vedere, decît toate colecţiile folclorice exemplare.

(Ion Creangă. **Mit şi adevăr,** Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1981, p. 146—147.)

NICOLAE CONSTANTINESCU

[UN AUTOR ORIGINAL]

Desigur, ca origine, destinaţie, accesibilitate şi difuziune, scrierile marelui povestitor au, neîndoielnic, un pronunţat caracter popular. Aparenta simplitate, autenticitatea vorbirii personajelor, oralitatea stilului contribuie încă şi mai mult la considerarea lui Creangă drept autor popular. Totuşi poveştile lui nu sînt destinate, cum s-ar părea, a fi *ascultate*, ci *citite*, dar poate că aici ar fi drept să spunem că ele necesită o lectură specială, slovelor lor adresîndu-se în egală măsură văzului şi *auzului*. Pentru că autorul, deşi conştient de lucrarea sa, de destinaţia ei, atent pînă la pedanterie în elaborarea *scrierilor* sale, nu se poate sustrage şabloanelor îndătinate ale stilului oral pe care şi-l apropriază şi care devine, cu modificări adesea insesizabile, propriul său stil [...].

Identificarea lui Creangă cu povestitorul popular, fie el oricît de talentat, întemeiată pe comunitatea mijloacelor lor stilistice, nu se susţine, în fond,

pentru că cei doi creatori aparțin la două tipuri culturale (semiotice) distincte. Iar Creangă, oricît de neînsemnate vor fi fiind mărturiile despre conștiința sa estetică, avea fără îndoială știință de tipul de artă pe care îl practica și se situa net, el însuși, pe o altă platformă decît povestitorul popular [...].

Dar Creangă *nu este* un povestitor popular, ci un scriitor, iar arta lui — majoră —, care se sprijină pe un incontestabil fond folcloric, asimilat, în esența, în spiritul lui cel mai profund, nu este arta unui povestitor popular, ci a unui adevărat scriitor. Apropiindu-se, cel mai mult dintre toți contemporanii și continuatorii săi, de modelul autentic folcloric, Creangă se distanțează, în chip decisiv de acesta, printr-un spor de originalitate și de individualitate care interzic cu desăvîrșire parodia sau pastișa [...].

Atît de cunoscută, lumea poveștilor lui Creangă nu e mai puțin „fantastică", în sine, decît lumea oricărui mare creator de universuri din literatura mondială. E o lume în aparență foarte închisă, care lasă greu loc invenției și, deci, fanteziei. Dar Creangă are capacitatea, unică, de a încălca, cu măsură, legile categoriei, de a pune între basmele lui și modelul folcloric o distanță milimetric calculată în așa fel încît acestea, inconfundabile în sine, sînt adesea confundate.

(**Povestea lui Harap-Alb,** București, Editura Albatros, Texte comentate-Lyceum, 1983, p. XLVIII XLIX, L, LXIV.)

IOAN HOLBAN

[AUTORUL, NARATORUL ȘI PERSONAJUL]

Statutul personajului în *Amintiri* este acela al punerii în situație a individului în funcție de o textură a civilizației; dinamicul ce caracterizează *căutarea* sensului într-o manieră progresivă, prin acumulări succesive de fapte, se opune staticului care definește *enunțarea* unui sens prin intermediul unui portret realist, în tradiția secolului trecut. Astfel, eroul lui Creangă, privit de narator ca *obiect* al narațiunii, face parte din universul recreat și se constituie prin raportarea la acesta, iar ca *agent* al narațiunii organizează secvențele evenimențiale și definește celelalte personaje prin raportare la sine; eul erou, obiect și agent al narațiunii, se re-descoperă pe sine în eul narator, subiectul ultim al *Amintirilor*, prin apelul la instanța și matricea narativă. Pendularea neîntreruptă între viziunea eroului subiectiv și aceea a naratorului obiectiv este o mișcare de la particular la universal, de la sine la sinele mai profund.

Naratorul nu numai că știe *mai mult* decît personajul cărții; el știe în absolut. el cunoaște Adevărul, pe care eroul îl află progresiv. Autorul, naratorul și personajul *Amintirilor din copilărie*, se întîlnesc în acest *eu* care-și pierde consistența materială, nu mai trimite la persoană, ci devine o metaforă a ființei interioare; eul artistic al scriitorului humuleștean se apropie astfel, prin chiar demersul său, de eul liric eminescian.

(**Ion Creangă. Spațiul memoriei, Iași, Editura** Junimea, 1984, p. 67.)

MIRCEA BRAGA

[STRUCTURA ARHETIPALĂ]

Structura arhetipală care organizează creația lui Ion Creangă, stabilindu-i ritmurile, semnele și semnificațiile, care este — deci — forța unui original și miraculos univers artistic, face din autorul *Poveștii lui Harap Alb* un creator de excepție și, așa cum ne arată istoria literaturii române, unic. Ion Creangă nu este cap de serie, cum credea P. Constantinescu, semnînd una din puținele sale erori, fiindcă nimeni nu a putut repeta actul săvîrșit de el, iar opera sa cenzurează prin chiar modalitatea de configurare a universului artistic posibilitatea unei „continuări". Dar structura arhetipală care susține această creație explică tot ceea ce s-a spus și se poate spune despre Ion Creangă: realismul „popular" și realismul „psihologic" al operei sale, umorul și degajarea narațiunii, sensibilitatea, plăcerea și profunzimea povestitorului, caracterul creației sale de imagine și expresie a spiritualității etnice, prezența debordantă a proverbelor și a lexicului popular (formule „arhetipale" la rîndul lor) etc. Pe un plan oarecum apropiat, Tudor Vianu căuta chiar dezlegarea rafinamentului artei scriitorului: „Întocmai ca artiștii Bizanțului, pictori de icoane, fresce sau mozaicuri, Creangă lucrează în forme și cu mijloace prestabilite, păzite de tradiții, încît originalitatea lui se introduce pe o cale oarecum subreptice, pe care numai cunoscătorul o surprinde cu toată limpezimea și ajunge s-o deguste ca pe o savoare discretă". Fiindcă, într-adevăr, numai o asemenea structură, „dospită în stratul milenar al unui mod de contemplare, depozitează în ăcămintele ei o istorie sufletească acumulată lent și cristalizează o misterioasă ereditate", cum scria Pompiliu Constantinescu, de data aceasta cu deplină îndreptățire. Și, totodată, structura arhetipală fiind suspendată în propria-i posibilitate, oprită și neproductivă, ne dă explicația minimei întinderi a operei lui Ion Creangă. Știm cît de greu scria autorul *Amintirilor din copilărie*, cu obse-

sive, interminabile căutări și reveniri. Știm că dintre puținele sale texte, și mai puține se află pe relativ cea mai înaltă treaptă a relativei ierarhii estetice: povestirile cu moș Ion Roată de pildă, nu se ridică la nivelul „istoriei" lui moș Nichifor (*Moș Nichifor Coțcariul* — afirma G. Călinescu — este întîia mare nuvelă românească de atmosferă, și din ea se trage toată nuvelistica noastră modernă"), iar *Povestea unui om leneș* și chiar *Povestea porcului* nu ating dimensiunile valorice ale *Poveștii lui Harap-Alb*. Structura arhetipală se interzice pe sine, se sustrage preluării; după ce totuși a realizat imposibilul, Ion Creangă nu s-a putut repeta pe sine.

(Postfață, la Ion Creangă, **Povești și Povestiri**, București, Editura Minerva, 1987, p. 213—214.)

NICOLAE CIOBANU

[HOMERISMUL LUI CREANGĂ]

O constatare dintre cele mai uimitoare este aceea că, din unghi existențial-biografic, Creangă nu pare a face nici o deosebire între amintirile și basmele sale. La originea unei asemenea substituiri între real și imaginar se află indestructibila contopire dintre eul fenomenal și eul mitic al povestitorului. A pune problema predominanței uneia sau alteia din aceste forme ale eului crengist și a încerca să le identificăm prezența în sine într-un caz sau în celălalt, înseamnă a tăia orice cale de acces la adevărata înțelegere a ceea ce putem numi eul profund al marelui scriitor. Fixat dintru început în mai înainte numitul plan al *impersonalității arhetipale*, scriitorul se *povestește* pe el însuși din perspectiva unui timp biografic *a-temporal* în ordine strict fenomenală, adică, din perspectiva unui timp etern, complet străin de incidentele biologice ale duratei vieții personale. Să se observe că atît Creangă în ipostaza de erou-povestitor, cît și eroii ce-i populează amintirile ori basmele, au o unică vîrstă, aceea în care sînt fixați odată pentru totdeauna de timpul etern al povestirii. Toate personajele din opera scriitorului, personaje între care se include și naratorul, nu dovedesc prin nimic că au în vreun fel conștiința prezentului biografic, derivat, acesta, din timpul biografic trecut și menit, totodată, să anticipeze asupra vîrstelor ce urmează. O asemenea *imobilitate* temporal-biografică indică statutul arhetipal-genetic al eroilor. Ideea este că înainte de a fi indivizi umani, ei exprimă diferitele vîrste ale individualității umane în structurile ei imuabile: copilul, tînărul, omul matur, bătrînul. Este, prin urmare, vorba de o viziune prin excelență specifică eposului de factură mitico-epopeică în general și celui imaginar-fabulos (basmul) în special. Grație acestei

sigiliu al vechimei imemoriale, ce caracterizează, cum observă G. Călinescu și Vladimir Streinu, modul narativ crengist, genul amintirilor și genul povestirilor se înscriu de la sine în aceeași albie a autobiografismului pe cît de *basmic* tot pe atît de realistic. Dacă dorim să circumscriem întreg acest fenomen de contopire realist-basmică a fondului autobiografic, peste tot prezent în opera lui Creangă, unui mod narativ fundamental, nu ne putem gîndi decît la *homerismul genuin* al acestei opere.

(**Intre imaginar și fantastic în proza românească**, București, Editura Cartea Românească, 1987, p. 235—236.)

BIBLIOGRAFIE *

GHEORGHE ADAMESCU, *Istoria literaturii române*, București, Editura librăriei Leon Alcalay (1920), pp. 480—485.

GHEORGHE ADAMESCU, *Contribuțiune la bibliografia românească*, Fasc. I, București, Cartea românească, 1921, pp. 121—123; Fasc. II, Tipografiile române unite, 1923, pp. 182—183; Fasc. III, Editura Casei școalelor, 1928, pp. 133—134.

V. ADĂSCALIȚEI, *Creangă și folclorul*, „Ateneu", Bacău, I, nr. 5, decembrie 1964, p. 6.

ION AGÂRBICEANU, *Ion Creangă, neîntrecutul povestitor*, „Steaua", VIII, nr. 3, martie 1957, pp. 91—92. Republicat în *Meditație în septembrie*, Editura Dacia, Cluj, 1971, pp. 163—165.

ION AGÂRBICEANU, *Ion Creangă*, „Tribuna", Cluj, VI, nr. 9, 1 martie 1962, p. 1. Republicat în *Meditație în septembrie*, Editura Dacia, Cluj, 1971, pp. 228—230.

* * * AMINTIRI DESPRE ION CREANGĂ *(antologie și note de I. P. Sireteanu)*, Iași, Junimea, 1981.

PAUL ANGHEL, *Elevația motivului folcloric sau Ion Creangă*, „Scînteia tineretului", XX, nr. 4 850, 18 decembrie 1964, pp. 4—5.

ION APETROAIE, *Operă de sinteză critică*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 8.

CONSTANTIN C. ANGELESCU, *Din viața lui Ion Creangă*, Iași, 1969.

MIHAI APOSTOLESCU, *Ion Creangă între mari povestitori ai lumii*, București. Editura Minerva, 1978.

N. I. APOSTOLESCU, *Istoria literaturii române moderne*. Partea I *(1821—1866)*, C. Sfetea, 1913, pp. 77—78.

---

* Ordinea autorilor este alfabetică.

VIRGIL ARDELEANU, *Farmecul lui Creangă*, „Steaua", XV, nr. 1, ianuarie 1965, pp. 10—21. Reprodus în *Însemnări despre proză*, Editura pentru literatură, 1966, pp. 253—269.

TUDOR ARGHEZI, *Creangă*, „Tribuna", VI, nr. 11, 15 martie 1962, p. 1.

DAN ARSENIE, *Meditații la Creangă*, „Luceafărul", XXXIII, nr. 3, 11 ian. 1980, p. 17.

A. E. BACONSKY, *Ion Creangă*, „Steaua", VIII, nr. 3, martie 1952, pp. 92—94.

LEON BACONSKY, *Înaintaș și contemporan*, „Steaua", XV, nr. 12, decembrie 1964, pp. 61—64.

N. BARBU, *Creangă și „Junimea"*, „Iașul literar", XV, nr. 11, noiembrie 1964, pp. 35—43.

AL. BARDIERU, *Dacă autorul „Amintirilor" ar fi văzut Parisul*, „Manuscriptum", V, nr. 4, 1974, p. 65—66.

JEAN BART, *Ion Creangă*, „Adevărul literar și artistic", IX, nr. 489, 20 aprilie 1930, pp. 1—2.

I. A. BASSARABESCU, *Cine a îndemnat pe Creangă să scrie?*, „Convorbiri literare", LXIII, februarie 1930, pp. 3—5.

AL. BADAUȚĂ, *Creangă*, „Gîndirea", IX, nr. 12, 1929, pp. 407—408.

I. D. BĂLAN, *Ion cel Mare*, „Scînteia", XXXIV, nr. 6 475, 19 decembrie 1964, p. 3. Reprodus în *Valori literare*, Editura pentru literatură, 1966, pp. 24—28.

CORNELIU BARBULESCU, *Prefață* la: Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*, Editura Tineretului, 1966.

SIMION BĂRBULESCU, *O monografie artistică a satului*, „Iașul literar", XV, nr. 11, noiembrie 1964, pp. 69—78.

AUREL BEJENARU, *Bojdeuca lui Ion Creangă*, Iași, 1972.

MIRCEA BERTEA, *Creangă între două structuri verbale*, „Tribuna", XXXIV, nr. 14, 1987, p. 16.

MARCU BEZA, *Prefață* la: Ion Creangă, *Recollections*, London & Toronto, 1930.

ARPAD BITAY, *Istoria literaturii române*, Cluj, 1924, pp. 43—45.

OVIDIU BIRLEA, *Ion Creangă și folclorul*, „Steaua", XV, nr. 1, ianuarie 1965, pp. 34—42.

OVIDIU BIRLEA, *Poveștile lui Creangă*, Editura pentru literatură, 1967, 318 p.

GH. BOGDAN-DUICĂ, *Variante ungureşti la Ion Creangă*, „Făt-Frumos", Suceava, V, nr. 1, ianuarie-februarie 1930, pp. 5—10.

N. A. BOGDAN, *Adunarea scrierilor lui Creangă*, „Lupta", VII, nr. 1 025, 14 ianuarie 1890.

N. A. BOGDAN, *De haz şi de necaz*, Iaşi, Cultura românească, 1929, pp. 174—177.

M. BORCILĂ, *Stilul* (lui Creangă), „Tribuna", VIII, nr. 52, 24 decembrie 1964, p. 9.

CONSTANTIN BOTEZ, *Introducere* la: Ion Creangă, *Opere complete*, Bucureşti, Cartea românească, 1936 (reprodusă şi în ediţiile din 1937, 1938, 1941, 1942, 1943, 1947).

DEMOSTENE BOTEZ, *Întrupare a geniului popular*, „Scînteia", XXXIV, nr. 6 469, 13 decembrie 1964, p. 3.

I. BOTEZ, *Studii şi observaţii*, Iaşi, Viaţa românească, 1914, pp. 122—124.

IOACHIM BOTEZ, *Ion Creangă, scriitorul pămîntului*, Anuarul liceului de băieţi „Petru Rareş", Piatra Neamţ, pe anul şcolar 1932—1933, pp. 33—38.

JEAN BOUTIÈRE, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă (1837—1889)*, Paris, Gamber, 1930, XXXI+259 p.

JEAN BOUTIÈRE, *Prefaţă* la: Ion Creangă, *Recordaçôes de infância*, Lisaboa, 1947.

JEAN BOUTIÈRE, *Cuvînt înainte* la: *Nouvelles roumaines*. Anthologie des prosateurs roumain, Paris, Seghers, 1962.

JEAN BOUTIÈRE, *Viaţa şi opera lui Ion Creangă*, (traducere şi prefaţă de Const. Ciopraga), Iaşi, Editura Junimea, 1976.

MIRCEA BRAGA, *Postfaţă* (la *Ion Creangă, Poveşti, povestiri*), Minerva, 1981, 255—275; ed. a II-a, 1987.

BIANCA BRATU, *Învăţătorul Ion Creangă*, Bucureşti, 1958.

SAVIN BRATU, *Ion Creangă*, Editura Tineretului, 1968, 341 p.

GH. BULGĂR, *Un dicţionar al limbii lui Creangă*, „Limba română", VIII, 1959, nr. 1.

GH. BULGĂR, *Sadoveanu despre stilul artistic al lui I. Creangă*, „Limbă şi literatură", XII, 1966, p. 295—302.

GH. BULGAR, *Variantele în opera lui Creangă*, „Ateneu", XXIV, nr. 2, 1987, p. 8.

AL. BUSUIOCEANU, *Ion Creangă*, „Lamura", I, nr. 3, decembrie 1919, pp. 256—258.

EUSEBIU CAMILAR, *La a şaizeci şi cincea pomenire a lui Creangă*, „Gazeta literară", I, nr. 42, 30 decembrie 1954, p. 7.

ION I. CANTACUZINO, *Viaţa românească a lui Ion Creangă*, „Vremea", X nr. 178, 7 martie 1937, p. 8.

TR. CANTEMIR, *Realismul basmelor*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 11.

P. A. CARAIOAN, *Ion Creangă*, Editura Tineretului, 1955, 399 p. (Colecţia „Oameni de seamă").

GH. CARDAŞ, *Istoria literaturii româneşti de la origine pînă în zilele noastre*, Bucureşti, Oltenia, 1938, pp. 305—308.

N. CARTOJAN, *Breve istoria della letteratura romena*, Roma, 1926, 33 p.

ŞTEFAN CAZIMIR, *Văzute şi nevăzute. I. Cuvinte din „Amintiri" explicate de însuşi Creangă*, „România literară", XX, nr. 9, 1987, p. 13.

C. CĂLIN, *Impresii de lectură*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 17.

G. CĂLINESCU, *Eminescu şi Creangă*, „Adevărul literar şi artistic", X, nr. 579, 10 ianuarie 1932, p. 5.

G. CĂLINESCU, *Ion Creangă*, „Adevărul literar şi artistic", XVIII, nr. 844, 7 februarie 1937, p. 2. Reprodus în *Ulysse*, Editura pentru literatură, 1967, pp. 75—76.

G. CALINESCU, *Ceva despre Creangă*, „Adevărul literar şi artistic", XIX, nr. 894, 23 ianuarie 1938, p. 5.

G. CĂLINESCU, *Opera lui I. Creangă, cu prilejul unei noi ediţii*, „Adevărul literar şi artistic", XIX, nr. 905, 10 aprilie 1938, p. 17.

G. CALINESCU, *Despre „Moş Nichifor Coţcariul"*, „Adevărul literar şi artistic", XIX, nr. 909, 8 mai 1938, pp. 15—16.

G. CĂLINESCU, *Viaţa lui Ion Creangă*, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă, 1938, 371 p.

G. CALINESCU, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă, 1941, pp. 419—431.

G. CĂLINESCU, *Istoria literaturii române. Compendiu*, București, 1946, pp. 189—193; ediție nouă Editura pentru literatură, 1960, pp. 171—175.

G. CĂLINESCU, *Prefață* la: Ion Creangă, *Opere*, Editura de stat pentru literatură și artă, 1953.

G. CĂLINESCU, *Un monument al naturii*, „Contemporanul", nr. 10, 8 martie 1957, pp. 1, 6.

G. CĂLINESCU, *Caragiale și Creangă*, „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", XII, nr. 3—4, 1962, pp. 389—400.

G. CĂLINESCU, *Prefață* la: Ion Creangă, *Opere*, Editura Meridiane, 1963.

G. CĂLINESCU, *Despre „scriitorul poporal"*, „Contemporanul", nr. 10 (908), 6 martie 1964, pp. 1, 7.

G. CĂLINESCU, *O lecție universitară (Despre poveștile lui Creangă)*, „Contemporanul", nr. 16, 17 aprilie 1964, p. 2.

G. CĂLINESCU, *I. Creangă și Ch. Perrault*, „Contemporanul", nr. 17 (915), 24 aprilie 1964, pp. 1—2.

G. CĂLINESCU, *O expresie monumentală a poporului*, „Scînteia", XXXIV, nr. 6 473, 17 decembrie 1964, p. 3.

G. CĂLINESCU, *Ion Creangă*, „Contemporanul", XI, nr. 51, 18 decembrie 1964, p. 1.

G. CĂLINESCU, *Ion Creangă (Viața și opera)*, ediție nouă, revăzută, Editura pentru literatură, 1964, 407 p.

GEORGE CĂLINESCU, *Creangă scriitor universal*, „Secolul 20", nr. 12, 1964, pp. 4—8.

IL. CHENDI, *Creangă și Eminescu*, „Semănătorul", I, nr. 28, 6 octombrie 1902, vol. II, pp. 19—23. Reprodus în *Omagiu lui M. Eminescu*, București, 1909, pp. 139—143 și în *Pagini de critică*, Editura pentru literatură, 1969, pp. 37—41.

IL. CHENDI și ȘT. O. IOSIF, *Prefață* la: „Ion Creangă, Opere complete", București, Minerva, 1902.

IL. CHENDI, *Preludii*, București, Minerva, 1903, pp. 55—61.

ION CONST. CHIȚIMIA, *Ion Creangă*, „Preocupări literare", III, nr. 7, septembrie 1938, pp. 324—325.

NICOLAE CIOBANU, *Creangă şi structurile epice*, „Luceafărul", XXII, nr. 23 (893), 9 iunie 1979, p. 7.

NICOLAE CIOBANU, *Între imaginar şi fantastic în proza românească* (cap. *Ion Creangă: Basmul cult şi sursele originare ale fantasticului*), Bucureşti, Cartea Românească, 1987, p. 229—317.

VALERIU CIOBANU, *Ion Creangă şi folclorul rus*, „Veac nou", XIII, nr. 9, 1957, p. 2.

VALERIU CIOBANU, *Motivul folcloric universal* în *„Ivan Turbincă" a lui Ion Creangă*, în vol. *Folclor literar*, Timişoara, 1967, pp. 57—62.

ŞERBAN CIOCULESCU, *Centenarul lui Creangă*, „Revista Fundaţiilor", IV, nr. 3, 1 martie 1937, pp. 640—656.

ŞERBAN CIOCULESCU, VL. STREINU, T. VIANU, *Istoria literaturii române moderne*, I, Bucureşti, Casa şcoalelor, 1944, pp. 304—314. Vezi şi ediţia de la Editura didactică şi pedagogică, 1971, pp. 255—263.

ŞERBAN CIOCULESCU, *Ion Creangă* (70 de ani de la moartea marelui scriitor), „Gazeta literară", VII, nr. 2, 7 ianuarie 1960, pp. 1, 3.

ŞERBAN CIOCULESCU, *75 de ani de la moartea lui Creangă. Artistul*, „Scînteia tineretului", nr. 4 845, 13 decembrie 1964, pp. 1, 3.

ŞERBAN CIOCULESCU, *Aspecte ale operei*, „Tribuna", VIII, nr. 52, 24 decembrie 1964, p. 6.

ŞERBAN CIOCULESCU, *În marginea lui „Moş Nichifor Coţcariul"*, „Steaua", XV, nr. 1, ianuarie, 1965, pp. 25—29.

ŞERBAN CIOCULESCU, *Ion Creangă artistul. În marginea lui „Moş Nichifor Coţcariul"*, în vol. *Varietăţi critice*, Editura pentru literatură, 1966, pp. 193—202.

CONSTANTIN CIOPRAGA, *„Amintirile" cutreieră meridianele*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 24.

C. CIOPRAGA, *Posteritatea lui Creangă*, „Gazeta literară", IX, nr. 52, 23 decembrie 1965, p. 9.

CONST. CIOPRAGA, *Expresivitatea lui Creangă*, „Viaţa Românească", XVII, 1964, nr. 12.

CONST. CIOPRAGA, *Jean Boutière şi „Ţăranul cel Mare"* (prefaţă, la J. Boutière, *Viaţa şi opera lui Ion Creangă*), Iaşi, Editura Junimea, 1976, p. 5—13.

CONST. CIOPRAGA, „*Homer al nostru*" *şi comentatorii lui* (prefaţă, la *Ion Creangă interpretat de...)*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977, p. 5—16.

CONST. CIOPRAGA, *Monumentalul Creangă*, „Cronica", XIV, nr. 52 (726), 28 decembrie 1979, p. 1.

EUG. CIUCHI, *Poveştile lui Creangă*, „Preocupări literare", III, 1938.

ANNA COLOMBO, *Introducere* la: Ion Creangă, *Novelle*, Torino, 1955.

Comemorarea „Junimii" la Iaşi (mai 1936), sub îngrijirea d-lor Const. Meissner şi Rudolf Şuţu, Iaşi, 1937, 230 p.

A. CONSTANTIN, *Omagiu marelui povestitor*, „România liberă", XXII, nr. 6 264, 5 decembrie 1964.

I. EMILIAN CONSTANTINESCU, *Un aspect al originalităţii lui Ion Creangă, (Sinteza elementelor contrare)*, Bucureşti, 1938, 25 p.

EMILIAN CONSTANTINESCU, *Neologismele lui Creangă*, „Convorbiri literare", LXXII, nr. 10, 11, 12 octombrie-decembrie 1939, pp. 1 879—1 894.

NICOLAE CONSTANTINESCU, *Elemente paremiologice în „Amintiri din copilărie"*, „Analele ştiinţifice ale Universităţii din Bucureşti", Limbă şi literatură, tom. XVIII, 1969, fasc. 2.

NICOLAE CONSTANTINESCU, *Ion Creangă. Povestea lui Harap-Alb* (tabel cronologic, prefaţă, note şi bibliografie), Bucureşti, Editura Albatros, „Lyceum", 1983.

POMPILIU CONSTANTINESCU, *Centenarul lui Creangă*, „Vremea", X, nr. 478, 7 martie 1937, p. 9. Reprodus cu titlul *Ion Creangă*, în *Scrieri alese*, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1957, pp. 231—241 şi în *Scrieri*, vol. II, Editura pentru literatură, 1967, pp. 333—340.

DUMITRU COPILIN, *Universalitatea operei lui Creangă*, „Luceafărul", VIII, nr. 26 (159), 19 decembrie 1964, p. 12.

DUMITRU CORBEA, *Prefaţă* la: Ion Creangă, *Oeuvres choisies*, Bucarest, Editions „Le livre", 1955.

DUMITRU CORBEA, *60 de ani de la moartea lui Ion Creangă*, în vol. *Anotimpuri. Articole, conferinţe şi reportaje*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1956, 144 p.

N. G. CORLĂTEANU, *Creaţia lui Creangă în şcoală*, Chişinău, Lumina, 1984.

N. CORLĂTEANU, *Lexicul de origine slavă în povestea lui Ion Creangă „Ivan Turbincă"*, în *Omagiu lui Iorgu Iordan, cu prilejul împlinirii a 70 de ani*, Editura Academiei, 1958, pp. 203—211.

N. CORLĂTEANU, *Problema studierii substantivelor din „Poveştile" lui I. Creangă*, „Limba română", VIII, nr. 3, 1959, pp. 59—63.

N. CORLĂTEANU, *Perfectul simplu la Ion Creangă*, în vol. *Omagiu lui Al. Rosetti*, Editura Academiei, 1965, pp. 145—146.

PAUL CORNEA, *Postfaţă* (la *Ion Creangă, Poveşti, Amintiri*), Bucureşti, Editura Minerva, 1982 (ediţia a II-a, 1985).

RAFFAELO CORSO, *Introducere* la: Ion Creangă, *Ricordi d'infanzia*, Firenze, 1931.

M. COSMESCU, *Ediţiile Kirileanu*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 16.

PĂTRU CRĂCIUN, *Opera lui Ion Creangă*, Caracal, 1941.

VICTOR CRĂCIUN, *Creangă şi caracterul dramatic al operei sale*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 8.

VICTOR CRĂCIUN, *Universalitatea operei lui Creangă*, „Munca", nr. 5330, 25 decembrie 1964, p. 2.

ION CREANGĂ INTERPRETAT DE... (antologie, prefaţă, tabel cronologic şi bibliografie de Const. Ciopraga), Editura Eminescu, 1977.

FLORIAN CREŢEANU, *Din experienţa unor lecţii despre stilul şi limba operelor literare*, Editura Didactică şi Pedagogică, 1967, pp. 61—68.

ION CREŢU, *Introducere* la: Ion Creangă, *Poveşti, Amintiri, Anecdote şi istorioare*, Bucureşti, Cultura Românească, 1939.

I. CREŢU, *Creangă şi Eminescu*, „Luceafărul", nr. 26, 19 decembrie 1964.

NICOLAE CREŢU, *Ion Creangă şi energia limbajului*, „Convorbiri literare", 93, nr. 3, 1987, p. 6.

VALERIU CRISTEA, *Creangă şi sentimentul timpului*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 8.

VALERIU CRISTEA, *Cruzimea la Creangă*, în vol. *Interpretări critice*, Editura Cartea Românească, 1970, pp. 207—209.

CONSTANTIN CRIŞAN, *Creangă în critica literară străină*, „Contemporanul", nr. 51, 18 decembrie 1964, p. 2.

CONSTANTIN CRIŞAN, *Creangă peste mări şi ţări"*, „Tribuna", VIII, nr. 52, 24 decembrie 1964, p. 12.

ȘT. CUCIUREANU, *Acte și însemnări referitoare la Eminescu și Creangă*, „Analele științifice ale Universității din Iași", tom. XI, 1965, fasc. 1.

N. STELIAN CUCU, *Ion Creangă (Schițe de critică literară)*, Rîmnicu-Sărat, Tipografia Poporul, 1935, 131 p.

ILIE DAN, *Elemente ardelenești în limba lui Creangă*, „Analele Universității din Iași", științe sociale, c., tomul XI, 1965, fasc. 2, pp. 195—197.

ILIE DAN, *Destinul unui clasic : Ion Creangă*, în *Contribuții*, București, Editura Eminescu, 1978, p. 5—30.

ILIE DAN, *Cu privire la prima monografie „Ion Creangă"*, în *Confluențe*, București, Editura Eminescu, 1980, p. 169—191.

ARON DENSUSIANU, *Istoria limbii și literaturii române*, ediția a II-a, Iași, Tipografia H. Goldner, 1894, pp. 178, 331.

OVID DENSUSIANU, *Evoluția estetică a limbei române*, curs litografiat, București, 1931—1932, pp. 227—261.

ION DIACONU, *Sensuri și aspecte la Ion Creangă*, București, 1938, 15 p.

* * * DICȚIONARUL LITERATURII ROMÂNE DE LA ORIGINI PÎNĂ LA 1900, București, Editura Academiei Române, 1979, p. 236—241.

AL. DIMA, *Asupra caracterului folcloric al lui „Dănilă Prepeleac"*, „Revista Fundațiilor", IX, martie 1942, pp. 142—143.

AL. DIMA, *Baza folclorică a povestirii lui Ion Creangă : „Dănilă Prepeleac"*. în vol. *Studii de istorie a teoriei literare românești*, București, Editura pentru Literatură, 1962, pp. 253—293.

AL. DIMA, *Specificul artei lui Creangă*, „România liberă", nr. 6270, 12 decembrie 1964.

AL. DIMA, *Poveștile lui Creangă*, „Luceafărul", VIII, nr. 26, 19 decembrie 1964, p. 4.

G. DIMISIANU, *Prefață* la : „Ion Creangă, *Povestea lui Stan Pățitul și alte povești și povestiri*, Editura pentru Literatură, 1961.

G. DIMISIANU, *Realismul operei lui Creangă*, „Scînteia", XXXIV, nr. 6473, 17 decembrie 1964, p. 3.

G. I. DIMITRIU, *Ion Creangă în limbi străine*, „Convorbiri literare", LXX, nr. 11—12, noiembrie-decembrie, 1937, pp. 757—764.

ILARIE DOBRIDOR, *Oameni ridicaţi din ţărănime*, Bucureşti, 1944.

VLADIMIR DOGARU, *Mentalitate arhaică şi umanism popular în poveştile lui Creangă*, „Limbă şi literatură", IX, 1965, pp. 337—354.

GABRIEL DRĂGAN, *Istoria literaturii române*, ed. a II-a, Bucureşti, Cugetarea, 1937, pp. 254—258.

MIHAI DRĂGAN, *Prietenia cu poetul*, „Tribuna", VIII, nr. 52, 24 decembrie 1964, p. 7.

MIHAI DRĂGAN, *G. Ibrăileanu — Un scriitor necunoscut*, „Manuscriptum", nr. 1 (6), 1972, pp. 31—32.

PETRE DRĂGHICI, *Unele aspecte de humor şi satiră în „Amintiri din copilărie" de Ion Creangă*, în vol. *Din activitatea ştiinţifică a cadrelor didactice din Institutul Pedagogic din Bucureşti*, 1958.

G. BOGDAN-DUICĂ, *Creangă şi poporul*, „Luceafărul", IX, nr. 3, 1 februarie 1910, p. 79.

LUCIAN DUMBRAVĂ, *Realismul operei lui Creangă*, „Iaşul literar", XV, nr. 11, noiembrie 1964, pp. 14—26.

LUCA DUMITRESCU, *Sensul „Harap Alb"*, „Universul literar", XLIX, nr. 42 12 octombrie 1940

LUCA DUMITRESCU, *Geniul răului (Sensul „Harap Alb")*, „Vremea", XII, nr. 574, 20 octombrie 1940.

ZOE DUMITRESCU, *Izvoarele rîsului în opera lui Creangă. Despre personajele comice*, „Analele Universităţii Parhon", Bucureşti, nr. 2—3, 1955, p. 47—57.

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, *Însemnări pe marginea stilului lui Ion Creangă*, în vol. *De la Varlaam la Sadoveanu*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1958, pp. 264—292.

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, *Prefaţă* la : Ion Creangă, *Pagini alese*, Editura de stat pentru Literatură şi Artă, 1959.

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, *Prefaţă* la : Ion Creangă, *Amintiri din copilărie, Poveşti şi Povestiri*, Editura Tineretului, 1960.

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, *Ion Creangă, 125 de ani de la naşterea scriitorului*, „Gazeta literară", IX, nr. 11, 15 martie 1962, p. 6.

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA. *Prefaţă* la : Ion Creangă, *Amintiri din copilărie, Poveşti şi Povestiri*, Editura Tineretului, 1962.

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, *Ion Creangă*, Editura pentru Literatură, 1963, 240 p.

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, *Specific şi universalitate*, „Scînteia", XXXIV, nr. 6473, 17 decembrie 1964, p. 3.

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, *Prefaţă* la: Ion Creangă, *Amintiri din copilărie, Poveşti şi Povestiri*, Editura Tineretului, 1964.

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, *Ion Creangă*, Bucharest, Meridiane, 1966, 148 p.

ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, *Ion Creangă*, Bucarest, Editions Meridiane, 1966, 161 p.

LUCIAN DUNĂREANU, *Realistic elemente and narrative technique in Chaucer's Canterbury Tales and Ion Creangă's Works*, Cluj-Napoca, 1979.

* * * *Ecourile operei lui Mihai Eminescu şi Ion Creangă în literatura universală*, Editura Didactică şi Pedagogică, 1966, 101 p.

VICTOR EFTIMIU, *Marele povestitor Ion Creangă*, „Ştiinţă şi cultură", Peking, nr. 2, 1954, pp. 3—5.

MIHAI EMINESCU, *Scrieri politice şi literare*, vol. I, Bucureşti, Minerva, 1905.

RADU FLORA, *Pseudoţărăniile lui Creangă*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 5.

V. FLOREA, *Observaţii cu privire la logică şi gramatică pe baza operei lui I. Creangă: „Amintiri din copilărie"*, „Analele ştiinţifice ale Universităţii «Al. I. Cuza» Iaşi", serie nouă, secţiunea III, ştiinţe sociale, VI, 1960, pp. 53—62.

I. FOTI, *Ion Creangă*, „Universul literar", XXXI, nr. 50, 14 decembrie 1914, p. 3.

I. FOTI, *Triptic popular (Ion Creangă, Petre Ispirescu şi Anton Pann)*, „Propilee literare", II, nr. 17, 15 noiembrie 1927, pp. 3—5.

MARIA FRUNZĂ, *Povestitorul Creangă*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 11.

FLOREA FUGARIU, *Pentru o ediţie Ion Creangă*, „Luceafărul", XXX, nr. 27, 1987, p. 7; nr. 31, p. 10; nr. 35, p. 6; nr. 36, p. 6; nr. 37, p. 6; nr. 38, p. 6; nr. 39, p. 6; nr. 40, p. 6; nr. 44, p. 6.

B. FUNDOIANU, *Creangă şi Eminescu*, „Adevărul literar şi artistic", II, nr. 63, 5 februarie 1922, p. 1.

DUMITRU FURTUNĂ, *Ion Creangă și țăranii de astăzi*, „Neamul românesc pentru popor", VI, 11 ianuarie 1915, pp. 4—9.

D. FURTUNĂ, *Ion Creangă în lumina zilelor de azi*, „Ion Creangă", VIII, nr. 3, martie 1915, pp. 68—71.

D. FURTUNĂ, *Trei ediții a operelor lui Ion Creangă*, „Tudor Pamfile", III, nr. 1—3, ianuarie-martie 1925, pp. 1—3.

DUMITRU FURTUNĂ, *Cuvinte și mărturii despre Ion Creangă (Cu prilejul împlinirii a 25 de ani de la moartea sa)*, București, Alcalay, f.a., 96 p.

MIHAI GAFIȚA, *Realismul operei lui Ion Creangă*, în vol. *Literatura noastră clasică*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1953, pp. 67—100.

MIHAI GAFIȚA, *Povestitorul și idealul uman*, „Tribuna", VIII, nr. 52, 24 decembrie 1964, p. 3.

MIHAI GAFIȚA, *Fața ascunsă a lumii*, București, Editura Cartea Românească, 1974, p. 375—400.

G. GALACTION, *Răboj pe bradul verde*, Iași, Viața românească, 1920, pp. 39—43. Reprodus cu titlul *Drumul lui Creangă*, în *Opere*, *I*, E.S.P.L.A., 1959, pp. 266—269.

LADISLAU GALDI, *Artist al condeiului*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 17.

V. VASILE GEORGESCU, *Creangă la „Junimea"*, „Adevărul literar și artistic", IX, nr. 505, 10 august 1930, p. 7.

TRAIAN GHEORGHIU, *Catihetii de la Humulești. Teatralizare în cinci părți de I. I. Mironescu după opera lui Ion Creangă „Amintiri din copilărie"*, „Însemnări ieșene", IV, vol. XII, nr. 11, 1 noiembrie 1939, pp. 299—300.

ȘT. GIOSU, *Creangă în ediții de popularizare*, „Iașul literar", VII, nr. 12, decembrie 1956, pp. 94—100.

EMILGAR (EMIL GÎRLEANU), *Ioan Creangă*, „Arhiva", XIII, nr. 7—8, iulie-august 1902, pp. 341—343.

EMIL GÎRLEANU, *Note relative la manuscriptele și edițiile operelor lui Creangă*, „Făt-Frumos", I, nr. 2, 1 aprilie 1904, pp. 24—28.

EMILGAR, *Ioan Creangă și Mihai Eminescu*, „Făt-Frumos", I, nr. 6, 1 iunie 1904, pp. 82—86.

EM. GÎRLEANU, *Ion Creangă și Mihail Eminescu*, „Luceafărul", VIII, nr. 13, 1 iulie 1909, pp. 295—297.

EM. GÎRLEANU, *Manuscrisele lui Ion Creangă*, „Luceafărul", IX, nr. 1, 1 ianuarie 1910, p. 6.

EM. GÎRLEANU, *O piesă de teatru a lui Ion Creangă*, „Luceafărul", IX, nr. 1, 1 ianuarie 1910, p. 8.

EM. GÎRLEANU, *Scrieri alese*, vol. II, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1963.

ARTUR GOROVEI, *Ion Creangă*, „Viaţa românească", XIII, nr. 12, decembrie 1921, pp. 357—363.

A. GOROVEI, *Ion Creangă*, în vol. *Alte vremuri*, Fălticeni, 1930, pp. 57—67.

ARTUR GOROVEI, *Variante la „Ivan Turbincă"*, „Convorbiri literare", LXIV, septembrie 1931, pp. 677—682.

ARTUR GOROVEI, *Cu privire la Ion Creangă*, „Convorbiri literare", LXIV, noiembrie-decembrie 1931, pp. 869—876.

ARTUR GOROVEI, *Rarisime din Ion Creangă*, „Convorbiri literare", LXVII, nr. 5, mai 1934, pp. 428—433.

I. GOYAN, *I. Creangă*, „Revue de Roumanie", I, nr. 1, ianuarie 1910, pp. 101—109.

AL. GRAUR, *Limba lui Creangă*, „Cuvîntul liber", II, nr. 15—16, 16 februarie 1935.

P. GRIMM, *Glosarul lui Creangă*, „Dacoromania", X_2, 1943, pp. 330—334.

EDUARD GRUBER, *Stil şi gîndire (Incercare de psihologie literară)*, Iaşi, Şaraga, 1888, pp. 45, 118, 122.

EDUARD GRUBER, *Ion Creangă*, „Şezătoarea", V, nr. 12, decembrie 1899, p. 178.

P. V. HANEŞ, *Literatura română modernă*, Bucureşti, Socec, 1904, pp. 253—260.

P. V. HANEŞ, *Studii de literatură română*, vol. I, Bucureşti, Socec, 1910, pp. 105—128, 191—216.

P. V. HANEŞ, *Istoria literaturii româneşti*, Bucureşti, Ancora, 1924, pp. 209—213.

P. V. HANEŞ, *Histoire de la littérature roumaine*, Paris, 1934, pp. 160—163.

P. V. HANEŞ, *Un aspect al originalităţii lui Ion Creangă*, „Preocupări literare", III, nr. 2, februarie 1938, pp. 81—85.

ION HANGIU, *Prefață* la: Ion Creangă, *Dănilă Prepeleac*, București, Editura Tineretului, 1965.

ION HOBANĂ, *Ion Creangă, marele povestitor al poporului nostru*, „Scînteia tineretului", 2 martie 1952, p. 2.

E. HODOȘ, *Istoria literaturii române*, Caransebeș, ed. a IV-a, 1902.

IOAN HOLBAN, *Ion Creangă. Spațiul memoriei*, Iași, Editura Junimea, 1984.

ION ILIESCU, *Ion Creangă în publicațiile bănățene din trecut*, extras, Timișoara, 1966.

LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU, *Observații asupra stilului narativ în poveștile lui I. Creangă*, „Studii și cercetări lingvistice", XXXIV, nr. 5, 1978, pp. 559—562.

G. I[BRĂILEANU], *Curs de istoria literaturii române moderne*, curs litografiat, Iași, 1919, 385 p.

G. IBRĂILEANU, *Scriitori români și străini*, Iași, Viața românească, 1926, pp. 148—157. Articolele *Povestirile lui Creangă* și *Creangă-țăranul și tîrgovățul* au fost reproduse în *Scriitori români și străini*, Editura pentru Literatură, 1968, vol. I, pp. 34—49.

IORGU IORDAN, *Limba lui Creangă*, „Viața românească", XXXIX, nr. 11, noiembrie 1937, pp. 71—75.

IORGU IORDAN, *Stilistica limbii române*, București, 1944, 401 p.

IORGU IORDAN, *Neculce, precursor al lui Creangă*, „Cronica", IX, nr. 36, 1974, p. 1, 6.

IORGU IORDAN, *Creangă, scriitor național*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, pp. 1, 11.

IORGU IORDAN, *Introducere* la: Ion Creangă, *Opere*, Editura Minerva, 1970.

NECULAI IORGA, *Incercări de critică științifică; Ion Creangă*, „Convorbiri literare", XXIV, nr. 3, 1 iunie 1890, pp. 244—258.

N. IORGA, *Insemnare*, „Ion Creangă", Bîrlad, nr. 12, decembrie 1909, p. 314.

N. IORGA, *Ceva despre Ion Creangă*, „Neamul românesc literar", II, nr. 2, 10 ianuarie 1910, pp. 17—19.

N. IORGA, *Oameni care au fost*, Vălenii de munte, 1911, pp. 419—422; București, Fundația pentru literatură și artă, 1934, vol. I, pp. 392—395; București, Editura pentru Literatură, vol. I, 1967, pp. 256—259.

N. IORGA, *Un articol necunoscut al lui Creangă*, „Neamul românesc literar", II, nr. 21, 23 mai 1910, pp. 330—333.

N. IORGA și Septime Gorceix, *Prefață* la: „Anthologie de la littérature roumaine des origines au XX-e siècle", Paris, 1920.

N. IORGA, *Istoria literaturii românești*, București, 1929, pp. 164—165.

N. IORGA, *Prefață* la: *Contes populaires de Roumanie*, Paris, 1931.

N. IORGA, *Prefață* la: Ion Creangă, *Czarodziejskie opowieści*, Varșovia, 1933.

N. IORGA, *Istoria literaturii românești contemporane*, vol. I, București, Adevărul, 1934, pp. 219—223.

N. IORGA, *Pagini de critică din tinerețe*, Craiova, Ramuri, f.a., pp. 179—191.

PETRU IROAIE, *Creangă în literatura populară; rîsul la soare*, „Făt-Frumos", XV, nr. 2, mart-prier, 1940, pp. 70—71.

ADRIAN ISAC, *Postfață* (la *Ion Creangă, Povești)*, București, Editura Minerva, 1974.

MIRCEA ISPIR, *Introducere* la: Ion Creangă, *Amintiri și Povești*, București, Școala poporului, 1941.

MIRCEA ISPIR, *Ion Creangă*, București, Tipografia Școala poporului, 1941.

* * * *Istoria literaturii române*, București, Editura Academiei Române, vol. III, 1973, p. 243—302.

G. ISTRATE, *O lectură greșită în opera lui Creangă*, „Iașul literar", VII, nr. 5, mai 1956, pp. 122—124. Reprodus în *Limba română literară, Studii și articole*, Editura Minerva, 1970, pp. 229—231.

G. IVAȘCU, *Ion Creangă. Valoarea artistică și semnificația operei*, „Însemnări ieșene", II, nr. 15—16, 15 august 1937, pp. 152—168. Cu titlul *Semnificația operei* s-a reprodus în *Confruntări literare*, Editura pentru Literatură, 1966, pp. 107—126.

GEORGE IVAȘCU, *Omagiul de azi*, „Contemporanul", nr. 51, 18 decembrie 1964, pp. 1—2.

GEORGE IVAȘCU, *Ion Creangă*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 3. S-a republicat cu titlul *Omagiu perenității*, în *Confruntări literare*, Editura pentru Literatură, 1966, pp. 127—129.

D. IVĂNESCU, *Ion Creangă și posteritatea*, „Convorbiri literare", nr. 12 (120), decembrie 1979, p. 12.

VLADISLAV JAN, *Un scriitor modern*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie, 1964, p. 7.

VICTOR KERNBACH, *Evadare din basm*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 2.

G. T. KIRILEANU, *Notiță asupra manuscriptelor lui Ioan Creangă*, „Șezătoarea", V, nr. 12, decembrie 1899, pp. 211—214.

G. T. KIRILEANU, *O nouă ediție a scrierilor lui Creangă*, „Șezătoarea", VIII, nr. 9—10, noiembrie-decembrie 1902, pp. 150—156.

G. T. KIRILEANU, *Cuvinte din „Amintirile" lui Creangă tălmăcite de însuși Creangă*, „Șezătoarea", XI, vol. VIII, nr. 10—11, decembrie 1903—ianuarie 1904, pp. 156—161.

G. T. KIRILEANU, *„Să n-aibă oare formă populară scrierile lui Creangă?"*, „Făt-Frumos", I, nr. 17—18, 31 decembrie 1904—15 ianuarie 1905, p. 267.

G. T. KIRILEANU, și IL. CHENDI, *Prefață* la: Ion Creangă, *Opere*, București, Minerva, 1906 (și în alte ediții).

G. T. KIRILEANU și IL. CHENDI, *Prefață* la: Ion Creangă, *Moș Nichifor Coțcariul*, București, f.a., „Pagini alese din scriitori români", nr. 2.

BARBU LĂZĂREANU, *Ion Creangă. Cu prilejul împlinirii a treizeci de ani de la moartea lui*, „Cuvîntul liber", I, nr. 20, 4 ianuarie 1920, pp. 4—11.

BARBU LĂZĂREANU, *Cîțiva povestitori*, București, Atelierele Adevărul, 1924, 31 p.

BARBU LĂZĂREANU, *Vocabularul lui Creangă*, „Adevărul literar și artistic", XVIII, nr. 855, 25 aprilie 1937, p. 3.

BARBU LĂZĂREANU, *Cu privire la Creangă*, București, Cultura românească, 1937, 40 p.

BARBU LĂZĂREANU, *Ion Creangă*, București, Eminescu, 1947, 69 p.

BARBU LĂZĂREANU, *Ion Creangă și basmul rusesc*, București, Editura de Stat, 1949, 91 p.

BARBU LĂZĂREANU, *Glose și comentarii de istoriografie literară*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958, pp. 147—167.

BARBU LĂZĂREANU, *I. Creangă*, în vol. *Cu privire la...*, Editura Minerva, 1971, pp. 81—100.

MONICA LAZĂR, *Ion Creangă și „orizontul misterului"*, Extras, București, 1971.

EMIL LEAHU, *Personalitatea și opera lui I. Creangă în publicațiile timpului*, „Limbă și literatură", vol. IX, 1965.

MARCEL LEVEAUX, *O carte în care se simte o briză primăvăratecă*, „Gazeta literară", IV, nr. 22, 30 mai 1957, p. 6.

ELENA LIMONA, *Traducerea germană a „Amintirilor" lui Creangă*, „Luceafărul de ziuă", Brașov, II, nr. 2, 1957, pp. 109—119.

NICOLAE LIU, *Adnotări la un „cumplit meșteșug de tîmpenie"*, „Manuscriptum", V, nr. 4 (17), 1974, p. 59.

OCTAV LIVEZEANU, *O operă tradusă în peste 30 de limbi*, „România liberă", XXII, nr. 6270, 12 decembrie 1964, p. 2.

A. L. LLOYD, *Prefață* la : „Recollections from Childhood by Ion Creangă", Londra, 1956.

CONSTANTIN LOGHIN, *Istoria literaturii române*, 1926, pp. 100—103.

EUGEN LOVINESCU, *Prefață* la : Ion Creangă, *Opere complecte*, București, Ancora, 1928.

EUGEN LOVINESCU, *Prefață* la : Ion Creangă, *Opere complecte*, București, Ancora, 1929.

E. LOVINESCU, *Critice*, vol. X, București, Ancora, 1929, pp. 33—124.

SERGIU LUDESCU, *Copilăria lui Ioan Creangă, copilăria noastră, a tuturor*, „Convorbiri literare", LXX, nr. 11—12, noiembrie-decembrie 1937, pp. 765—768.

GINO LUPI, *Storia della letteratura romena*, Firenze, 1955, pp. 184—192.

GHEORGHE MACARIE, *Jean Boutière și exgeții români ai operei lui I. Creangă*, „Anuar de lingvistică și istorie literară", tom. XXI, 1970, pp. 165—177.

TITU MAIORESCU, *Critice*, vol. III, 1915, pp. 18—19.

NICOLAE MANOLESCU, *Recitind poveștile*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 5.

PETRU MANOLIU, *Creangă*, București, Vremea, 1944.

TRAIAN MARCU, *Prefață* la : Ion Creangă, *Povești*, Constanța, Tip. Albania, 1937.

TRAIAN MARCU, *Elemente etnografice și folclorice în amintirile lui Creangă*, „Limbă și literatură", IX, 1965.

LIVIU MARIAN, *Ion Creangă, Viața și operele lui*, 1930, 12 p.

I. D. MARIN, *Pedagogia lui Creangă*, București, Cugetarea, 1941.

GEORGE MARINESCU, *Nuvela în literatura română*, București, 1928, pp. 107—113, 142—147.

ADRIAN MARINO, *Creangă și autobiografia*, „Steaua", XV, nr. 1, ianuarie 1965, pp. 21—25.

DAN MANUCĂ, *Interferențe dramatice în opera lui Ion Creangă*, „Iașul literar", XVI, nr. 12, decembrie 1965, pp. 57—60.

AUREL MARTIN, *Fișă istorico-literară*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 4.

AL. METEA, *Realizarea raportului consecutiv și valorile lui stilistice în opera lui Creangă*, „Limba română", XVII, nr. 5, 1968, pp. 433—438.

AL. METEA, *Valori gramaticale și stilistice ale conjuncției* d e *în opera lui Ion Creangă*, „Analele Universității din Timișoara", VI, 1968, pp. 167—176.

AL. METEA, *Modalitate narativă și structură sintactică în opera lui Ion Creangă*, „Analele Universității din Timișoara", VII, 1969, pp. 51—62.

AL. METEA, *Creangă și stilul narativ popular*, Extras, Timișoara, 1976.

DUMITRU MICU, *Lirismul „Amintirilor"*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 7.

DUMITRU MICU, *Întruchiparea geniului artistic românesc*, „Scînteia", nr. 7267, 1 martie 1967.

ION MIHĂIESCU, *Sinteze de istoria literaturii române*, ed. a III-a, Craiova, 1947, 310 p.

HAR. MIHĂILESCU, *Note în legătură cu opera lui Creangă*, Piatra Neamț, Lumina, 1937.

O. M[INAR], *Creangă autorul unei comedii*, „Flacăra", IV, nr. 9—10, 20 decembrie 1914, p. 59.

I. I. MIRONESCU, *Ion Creangă*, „Însemnări ieșene", IV, nr. 11, noiembrie 1939, pp. 178—109.

* * * *Modele de analize literare și stilistice*, ediție îngrijită și prefață de Al. Hanță, Editura Albatros, 1971, pp. 266—310 (ed. a II-a, 1989,).

ION MOISE, *Cuvinte de origine rusă în opera lui Ion Creangă*, „Limba română", II, nr. 3, 1953, pp. 49—51.

LECA MORARIU, *Două noi ediții ale lui Creangă*, „Junimea literară", XIII, nr. 5—6, mai-iunie 1924, p. 270.

LECA MORARIU, *Creangă la „Junimea"*, „Făt-Frumos", I, nr. 5, septembrie-octombrie 1926, p. 158.

LECA MORARIU, *Creangă*, „Făt-Frumos", V, nr. 1, ianuarie-februarie 1930, pp. 1—4.

LECA MORARIU, *Evoluția artistului Creangă*, „Făt-Frumos", VI, nr. 3, mai-iunie 1931, pp. 124—126.

LECA MORARIU, *Studii, Creangă în nemțește*, 1939, 24 p.

LECA MORARIU, *Creangă*, 1940, 36 p.

LECA MORARIU, *Crengiene*, Cernăuți, 1944.

GEORGE MUNTEANU, *Naratorul și sinteza sa artistică*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 5. S-a reprodus cu titlul *Creangă și sinteza sa artistică* în vol. *Atitudini*, Editura pentru Literatură, 1966, pp. 84—89.

GEORGE MUNTEANU, *Postfață* (la *Ion Creangă, Povestiri)*, București Editura Minerva, 1976.

ȘTEFAN MUNTEANU, *Valorificarea artistică a limbii populare în opera lui Ion Creangă*, „Orizont", I, nr. 12, 1964, pp. 17—24.

ȘTEFAN MUNTEANU, *Expresia artistică a limbii populare în opera lui I. Creangă*, „Limba română", IV, nr. 5, 1955, pp. 263—281.

D. MURĂRAȘU, *Istoria literaturii române*, ed. a III-a, Cartea Românească, 1943, pp. 248—250.

MIRCEA MUTHU, *„Vorba ceea". 90 de ani de la moartea lui Ion Creangă*, „Tribuna", XXIII, nr. 52, 1979, p. 7.

MIHAIL NANU, *Cuvînt înainte* la: „Ion Creangă, Amintiri din copilărie", Editura Tineretului, 1950.

I. NĂDEJDE, *Istoria limbei și literaturei române*, Iași, Șaraga, 1886, pp. 472—473.

G. N. NEGOIŢĂ, *„Harap-Alb" sau magia cuvintelor în povestirile lui Creangă*, „Vremea", XIV, nr. 640, 8 martie 1942.

IACOB NEGRUZZI, *Ion Creangă*, „Convorbiri literare", XXIII, nr. 11, 1 februarie 1890, pp. 931—983.

IACOB NEGRUZZI, *Scrieri complete*, Bucureşti, vol. I, 1893, pp. 148—151, 158—161.

IACOB NEGRUZZI, *Amintiri din „Junimea"*, Bucureşti, Cartea Românească, 1939, 367 p.

NICOLAE I. NICOLAE, *Sursele şi particularităţile umorului în „Amintiri din copilărie"*, „Radioteleşcoală", nr. 3—4, 1976, p. 37—38.

AUREL NICOLESCU, *Ion Creangă*, în vol. *Observaţii asupra limbii scriitorilor români* (texte comentate), Editura Albatros, 1971, pp. 197—210.

G. C. NICOLESCU, *Eminescu şi Creangă*, „Viaţa românească", III, nr. 1, ianuarie 1950, pp. 234—245.

N. OANĂ, *Creangă şi posteritatea sa*, „Universul literar", LIII, nr. 14, 20 mai 1944, p. 1.

ANDREI OIŞTEANU, *Grădina de dincolo. Comentarii mitologice la basmul lui Harap-Alb*, în vol. *Grădina de dincolo*, Cluj, Discobol, 1980.

* * * *Opera lui M. Sadoveanu, I. Creangă, L. Rebreanu pe meridianele lumii* (cercetare bibliografică), Bucureşti, 1973.

RAMIRO ORTIZ, *Breve storia della letteratura rumena*, Padova, 1936, pp. 167—173.

T. PAMFILE, *Moştenirea lui Creangă*, „Ion Creangă", Bîrlad, VII, nr. 11—12, noiembrie-decembrie 1914, pp. 286—290.

T. PAMFILE, *Prefaţă* la: Ion Creangă, Opere complete, 1920.

GEORGE PANU, *Amintiri de la „Junimea" din Iaşi*, vol. I—II, Bucureşti, Adevărul, 1908, 1910.

OVIDIU PAPADIMA, *Arta de a fi simplu*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 7.

OVIDIU PAPADIMA, *Creangă şi demnitatea omului simplu*, „Luceafărul", VIII, nr. 26, 19 decembrie 1964, p. 11.

PAUL I. PAPADOPOL, *Ioan Creangă*, „Universul literar", XLV, nr. 44, 27 octombrie 1929, pp. 690—691.

PAUL I. PAPADOPOL, *Expresiuni pitoreşti în opera lui Ion Creangă*, „Preocupări literare", III, nr. 4, aprilie 1938, pp. 160—163.

G. PASCU, *Poveştile lui Creangă*, „Revista critică", VII, nr. 2—3, aprilie-septembrie 1933, pp. 95—97.

G. PASCU, *Creangă*, „Revista critică", XI, nr. 2—3, aprilie-septembrie 1937, p. 158.

G. PASCU, *Vocabularul lui Creangă*, „Revista critică", XIII, ianuarie-martie 1939, pp. 49—51.

D. PĂCURARIU, *Marele povestitor de la Humuleşti, 65 ani de la moartea lui Ion Creangă*, „România liberă", 4 ianuarie 1955, p. 2.

CONSTANTIN PELMUŞ, *Eminescu şi Creangă*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 9.

PERPESSICIUS, *Editorul Kirileanu*, „Tribuna", VIII, nr. 52, 24 decembrie 1964, p. 10.

AL. A. PH., *Creangă în franţuzeşte*, „Adevărul literar şi artistic", IX, nr. 504, 3 august 1930, p. 7.

AL. PHILIPPIDE, *Răsfoind pe Creangă*, „Adevărul literar şi artistic", XV, nr. 834, 29 noiembrie 1936, p. 1. S-a reprodus în *Consideraţii confortabile*, Editura Eminescu, 1970, pp. 123—125.

AL. PHILIPPIDE, *Vraja lui Creangă*, „Vremea", XIV, nr. 639, 1 martie 1942, p. 6.

ION PILLAT, *Tradiţie şi literatură*, Casa şcoalelor, 1943, pp. 283—290.

AL. PIRU, *Însemnări de istorie literară*, „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", IV, 1955, pp. 582—584.

AL. PIRU, *Prefaţă* la: Ion Creangă, *Amintiri, poveşti, povestiri*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1960.

AL. PIRU, *Sinteză şi înţelepciune*, „Scînteia tineretului", XX, nr. 4845, 13 decembrie 1964, p. 3.

AL. PIRU, *Tipuri sociale în opera lui Creangă*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 6.

AL. PIRU, *Creangă şi folclorul*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 7.

AL. PIRU, *Prefaţă* la: „Ion Creangă, *Poveşti, amintiri, povestiri*", Editura pentru literatură, 1967.

AL. PIRU, *Tiposociologia lui Creangă*, în *Analize și sinteze critice*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1973, pp. 162—174.

AL. PIRU, *Creangă anecdotistul*, „Contemporanul", nr. 51 (949), 18 decembrie 1964, p. 3.

AL. PIRU, *Varia*, București, Editura Eminescu, 1973, vol. III, pp. 136—162.

AL. PIRU, *Prefață* (la Ion Creangă, *Povești. Amintiri. Povestiri)*, ediția a II-a, București, Minerva, 1980.

AL. PIRU, *Istoria literaturii române de la început pînă azi*, București, Editura Univers, 1981.

ELENA PIRU, *Creangă peste hotare*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 12.

MARIA PLATON, *Creangă în exegeza lui Ibrăileanu*, „Ateneu", I, nr. 5 decembrie 1964, p. 4.

AUGUSTIN Z. N. POP, [Creangă] *Văzut de contemporani*, „Tribuna", VIII, nr. 52, 24 decembrie 1964, p. 8.

AUGUSTIN Z. N. POP, *Pe urmele lui Mihai Eminescu*, București, Editura Sport-Turism, 1978.

N. I. POPA, *Ecourile operei lui Eminescu și Ion Creangă în literatura universală*, în vol. *Lucrările simpozionului de literatură română*, București, E.D.P., 1966, pp. 5—24.

ȘTEFANIA POP-LELESCU, *Considerații asupra lexicului expresiilor idiomatice din „Amintirile" lui Ion Creangă*, „Studia Universitatis Babeș-Bolyai", Philologia, 1960, fasciculos 2, pp. 109—115.

K. POPOVICI, *Ion Creangă și basmul est-slav*, Chișinău, Cartea moldovenească, 1967.

EMIL PRECUP, *Viața și opera lui Ion Creangă*, Gherla, 1921, p. 96.

LUCIAN PREDESCU, *Ion Creangă*, Viața și opera, vol. I—II, 1932, pp. 183+260.

LUCIAN PREDESCU, *Istoria literaturii române*, ed. a IV-a, București, Cugetarea, 1939, pp. 136—144.

LUCIAN PREDESCU, *Glosarul lui Creangă*, „Revista Fundațiilor", XI, nr. 4, 1 aprilie 1944, pp. 225—226.

LUCIAN PREDESCU, *Contribuții inedite la operele lui Ion Creangă*, extras, București, 1970.

LUCIAN RAICU, *Sursele umorului*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, pp. 6—7.

SANDA RADIAN, *Prefață* la: „Ion Creangă, *Povestea lui Harap-Alb și alte povești și povestiri*", Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959.

GRIGORE RĂCARIU, *Valori stilistice ale exprimării superlative la Ion Creangă*, „Limbă și literatură", XIX, 1968, pp. 111—115.

AL. ROSETTI, *Arta prozatorului*, „Scînteia", XXXIV, nr. 6473, 17 decemmbrie 1964, p. 3.

PETRU REZUȘ, *Pe urmele lui Ion Creangă*, București, Editura Eminescu, 1977.

PETRU REZUȘ, *Ion Creangă (Mit și adevăr)*, București, Cartea Românească, 1981.

NICOLAE ROȘU, *Opera lui Creangă și Humuleștii*, „Universul literar", XLIX, nr. 15, 5 aprilie 1940, pp. 1—8.

ION ROTARU, *Ion Creangă. Bibliografie de recomandare*, Editura de Stat pentru Imprimate și Publicații, 1959, p. 64.

ION ROTARU, *Prefață* la: Ion Creangă, *Amintiri din copilărie și Povestea lui Harap-Alb*, Editura pentru literatură, 1962.

ION ROTARU, *Ipostaze ale umorului*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 9.

ION ROTARU, *O istorie a literaturii române*, Editura Minerva, 1971, vol. I, pp. 405—436.

ION ROTARU, *Analize literare și stilistice*, Editura Ion Creangă, 1972, pp. 254 278.

ION ROTARU, *Prefață* (la *Ion Creangă, Amintiri din copilărie. Povești. Povestiri)*, București, Editura Ion Creangă, 1984.

ION ROTARU, *Ion Creangă*, „Cutezătorii", XXI, nr. 45, 1987, p. 7.

MARIO RUFFINI, *Un izvor nesecat*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 3.

N. I. RUSSU, *Basmele lui Creangă*, București, 1929, p. 22.

IZABELA SADOVEANU, *O carte franceză despre I. Creangă*, „Adevărul literar și artistic", IX, nr. 499, 28 iunie 1930, p. 7.

MIHAIL SADOVEANU, *In amintirea lui Creangă*, „Cumpăna", I, nr. 6, 1 ianuarie 1910, pp. 81—84.

M. SADOVEANU, *In amintirea lui Creangă*, „Noua revistă română", nr. 12, 1910, p. 177.

M. SADOVEANU, *In amintirea lui Creangă. Ulița Rădășenilor. Pe o pagină a Amintirilor*", în vol. *Un instigator*, București, 1912.

MIHAIL SADOVEANU, *Cheia*, „Lamura", I, nr. 4—5, ianuarie-februarie 1920, pp. 369—372.

MIHAIL SADOVEANU, *In amintirea lui Creangă*, Iași, Viața românească, 1920.

M. SADOVEANU, *Pe o ediție nouă a lui Creangă*, „Viața românească", XXII, nr. 4—5, aprilie-mai 1930, pp. 24—28.

MIHAIL SADOVEANU, *Ion Creangă*, „Adevărul literar și artistic", XI, nr. 625, 27 noiembrie 1932, p. 1.

MIHAIL SADOVEANU, *Patruzeci și cinci de ani de la moartea lui Creangă*, „Insemnări ieșene", II, nr. 2, 15 ianuarie 1937, pp. 77—79.

MIHAIL SADOVEANU, *O sută de ani de la nașterea lui Creangă*, „Adevărul literar și artistic", LI, nr. 16403, 22 iulie 1937, p. 1.

MIHAIL SADOVEANU, *Comemorarea lui I. Creangă*, București, Monitorul oficial, 1938, 7, p.

M. SADOVEANU, *Cincizeci de ani de la moartea lui Ion Creangă*, București, Monitorul oficial, 1940, 8, p..

M. SADOVEANU, *Ion Creangă*, „Contemporanul", nr. 173, 27 ianuarie 1950, p. 3.

MIHAIL SADOVEANU, *Despre marele povestitor Ion Creangă*, București, Editura de stat pentru literatură științifică și didactică, 1951, p. 38.

MIHAIL SADOVEANU, *Prefață* la: Ion Creangă, *Amintiri*, Editura de stat pentru literatură și artă, 1952.

MIHAIL SADOVEANU, *Despre marele povestitor Ion Creangă*, ediția a II-a, Editura de stat pentru literatură și artă, 1954, 32, p.

MIHAIL SADOVEANU, *Despre Ion Creangă, In amintirea lui Creangă, Sfat cu învățătorul, Cheia, Ulița Rădășenilor, Pe o pagină a „Amintirilor", Un tovarăș al lui Creangă, Doi mari prieteni: Eminescu și Creangă, Pe o ediție nouă a lui Creangă*, în vol. *Evocări*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1954, pp. 85—142.

MIHAIL SADOVEANU, *Cuvînt înainte* la: Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*, Editura Tineretului, 1960.

MIHAIL SADOVEANU, *Mărturisiri*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960, pp. 76—91, 162—168, 181—187, 513—528.

MIHAIL SADOVEANU, *Opere (Publicistică, 1904—1935)*, Editura pentru Literatură, 1964, vol. 19, pp. 200—207, 383—389, 415—430, 437-441, 446—448.

MIHAIL SADOVEANU, *Opere (Publicistică, 1936—1955)*, Editura pentru Literatură, 1967, vol. 20, pp. 49—61, 101—103, 225—226, 247—254, 282—291, 516—525.

MIHAIL SADOVEANU, *Amintiri literare*, Editura Minerva, 1970, pp. 133—171.

LUIGI SALVINI, *Ion Creangă*, Roma, 1932, 70 p.

C. SĂTEANU, *Teatralizarea operei lui I. Creangă : „Catiheţii de la Humuleşti"* de *I. Mironescu*, „Însemnări ieşene", III, 1938, pp. 138—141.

GR. SCORPAN, *Ediţiile lui Creangă*, „Revista critică", III, nr. 2—3, aprilie-septembrie 1929, pp. 189—203 ; IV, nr. 3—4, iulie-decembrie 1930, pp. 236—239.

GR. SCORPAN, *Limba lui Creangă*, „Buletinul Institutului de filologie română", „Alexandru Philippide", Iaşi, I, 1934, pp. 103—110 ; II, 1935, pp. 213—220 ; (cu un răspuns lui Al. Graur).

GR. SCORPAN, *Ion Creangă, I. Fonetismul dialectal*, „Revista critică", XI, nr. 2—3, aprilie-septembrie 1937, pp. 105—120.

GR. SCORPAN, *Introducere* la : I. Creangă, *Poveşti*, Bucureşti, Monitorul oficial, 1939.

EUGEN SIMION, *Originalitatea lui Creangă*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 4.

EUGEN SIMION, *Opere fundamentale, Ion Creangă*, „Gazeta literară", XII, nr. 35 (722), 1 septembrie 1966, p. 2.

ZAHARIA SINGEORZAN, *Creangă în viziunea lui G. Călinescu"*, „Astra", IV, nr. 12 (43), decembrie 1969, p. 325.

MARIN SMARAND, *Ion Creangă mai aproape de sufletul nostru*, Alba Iulia, 1937.

TH. D. SPERANŢIA, *Amintiri despre Ion Creangă*, Iaşi, 1927.

EUGENIU SPERANŢIA, *Arta naratorului*, „Tribuna", VIII, nr. 52, 24 decembrie 1964, p. 9.

STANCIU STOIAN şi Ode de Chateauvieux, *Prefaţă* la : *„Contes populaires de Roumanie"*, Paris, 1931.

AUREL STINO, *Ioan Creangă*, „Cuget clar", I, 1937, pp. 552—553.

VLADIMIR STREINU, *Recitind pe clasicii noştri. Ion Creangă*, „Revista Fundaţiilor Regale", V, nr. 9, 1933, pp. 623—641 ; nr. 10, pp. 149—162 ; nr. 11, pp. 394—408.

VLADIMIR STREINU, *Clasicii noştri*, Bucureşti, Casa şcoalelor, 1943, pp. 185—244; vezi şi reeditarea la Editura Tineretului, 1969, pp. 157—210.

VLADIMIR STREINU, *Rapsod popular*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 3.

VLADIMIR STREINU, *Citindu-l pe Creangă*, „Luceafărul", VIII, nr. 26, 19 decembrie 1964, pp. 1, 4.

VLADIMIR STREINU, *Ion Creangă*, „Viaţa românească", XVII, nr. 2, 1964, pp. 220—224.

VLADIMIR STREINU, *Ion Creangă*, „România literară", II, 1969, nr. 5, 30 ianuarie, p. 4; nr. 6, 6 februarie, p. 5; nr. 8, 20 februarie, p. 3.

VLADIMIR STREINU, *Ion Creangă*, Editura Albatros, 1971, 143 p.

COSTEL ŞANDRU, *Paremiologia în opera lui Ion Creangă*, extras, Bucureşti, 1972.

ION VASILE ŞERBAN, *Ion Creangă: „Amintiri din copilărie"*, „Limbă şi literatură română", nr. 1, 1986, pp. 118—122.

N. TCACIUC-ALBU, *Creangă în ucraineşte*, *„Făt-Frumos"*, V, nr. 2, martie-aprilie 1930, pp. 73—74.

N. TCACIUC-ALBU, *Istoria literaturii române*, ed. a II-a, 1937, pp. 48—49.

GR. TĂBĂCARU, *În loc de prefaţă* la: Ion Creangă, *Opere complete*, Tecuci, f. a.

AL. O. TEODOREANU, *Despre Creangă*, „Viaţa românească", XXIX, nr. 8—9, august-septembrie 1937, pp. 36—39.

TUDON TEODORESCU-BRANIŞTE, *Ion Creangă*, „Propilee literare", II, nr. 16, 1 noiembrie 1927, pp. 22—23.

TUDOR TEODORESCU-BRANIŞTE, *Povestirile lui Ion Creangă*, „Propilee literare", II, nr. 19—20, 15 decembrie 1927 — 2 ianuarie 1928, pp. 36—37.

TUDOR TEODORESCU-BRANIŞTE, *Ion Creangă*, „Propilee literare", III, nr. 5, 15 mai 1928, pp. 19—20.

ION TIBA, *Creangă în limba polonă*, „Iaşul literar", XV, nr. 11, noiembrie 1964, pp. 92—93.

A. P. TODOR, *Creangă în literatura europeană*, „Revista societăţii Tinerimea română", XLVIII, nr. 6, februarie 1932, pp. 28—30.

AVRAM P. TODOR, *Introducere* la : Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*, București, 1942, (și alte ediții)

AVRAM P. TODOR, *Introducere* la : Ion Creangă, *Povești*, București, 1942 (și la alte ediții).

EUGEN TODORAN, *Humorul lui Ion Creangă*, „Revista Fundațiilor Regale", XIV, nr. 7, 1947, pp. 51—69; nr. 8—9, pp. 124—128.

G. I. TOHĂNEANU, *Considerații cu privire la stilul artistic al lui Ion Creangă*, „Limba română", XIV, nr. 4, 1965, pp. 453—466; nr. 5, pp. 565—582. Reprodus în *M. Eminescu, I. Creangă. Studii*, Timișoara, 1965, pp. 205—261.

G. I. TOHĂNEANU, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, Editura științifică, 1969, 235 p.

G. I. TOHĂNEANU, *Procedee artistice moderne în proza lui Ion Creangă. Actele celui de al XII-lea Congres internațional de lingvistică și filologie romanică*, București, 1971, vol. II, pp. 657—662.

G. I. TOHĂNEANU, *Prefață* la Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*, București, Editura Albatros, 1976.

MIRCEA TOMUȘ, *Viața lui Ion Creangă*, „Steaua", XVI, nr. 180, ianuarie 1965, p. 45.

MIRCEA TOMUȘ, *Carnet critic*, București, Editura pentru literatură, 1969.

MIRCEA TOMUȘ, *Postfață* la : Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*, București, Editura Minerva, 1971, (ediția a II-a, 1978).

MIRCEA TOMUȘ, *„Misterul" Creangă*, „Steaua", XV, nr. 1 ianuarie 1965, pp. 1—9.

AURORA TURCU, *Aspecte etnografice din opera lui Ion Creangă*, „Iașul literar", XV, nr. 11, noiembrie 1964, pp. 94—97.

CONSTANTIN TURCU, *Originea unor teme folclorice în opera lui Ion Creangă*, „Gazeta literară", II, nr. 37, 13 septembrie 1956, p. 5.

CONSTANTIN TURCU, *Ion Creangă. Biografia comentată a operei sale*, „Iașul literar", XV, nr. 11, noiembrie 1964, pp. 83—91.

GABRIEL ȚEPELEA, *Cum a fost tradus Creangă în limba franceză*, „Argeș", II, nr. 1 ianuarie 1967, p. 12.

N. ȚIMIRAȘ, *Ion Creangă*, București, Bucovina, 1941.

MARIA LUIZA-UNGUREANU, *Scrisori inedite despre Creangă din arhiva folcloristului Artur Gorovei*, „Limbă și literatură", IX, 1965, p. 401—415.

GH. UNGUREANU, *Ion Creangă, Documente*, Editura pentru literatură, 1964.

D. VATAMANIUC, *Două imagini ale satului în „Amintiri din copilărie"*. „Luceafărul", III, nr. 6, 15 martie 1960, p. 8.

TUDOR VIANU, *Ion Creangă*, „Gazeta literară", IV, nr. 9, 28 februarie 1957, pp. 1, 4. Reprodus în *Jurnal*, Editura pentru literatură, 1962, pp. 252—256 şi în *Scriitori români*, Editura Minerva, 1970, vol. I, pp. 302—305.

TUDOR VIANU, (sub redacţia acad.), *Bibliografia literaturii române (1948—1960)*, Editura Academiei R.P.R., 1965, pp. 326—337.

TUDOR VIANU, *Ion Creangă*, în vol. *Studii de literatură română*, Editura didactică şi pedagogică, 1965, pp. 326—334.

TEODOR VÂRGOLICI, *În lumina prezentului*, „Gazeta literară", XI, nr. 51, 17 decembrie 1964, p. 2.

CORA VULPESCU-MURMUZ, *Opera lui Ion Creangă*, Bucureşti, „Universul", 1938.

G. WEIGAND, *Prefaţă* la : *Ion Creangă's Harap-Alb*, Leipzig, 1910.

A. D. XENOPOL, *Prefaţă* la : *Scrierile lui Ioan Creangă*, Iaşi, 1890.

A. D. XENOPOL, *Ceva despre Ion Creangă*, „Ion Creangă", II, nr. 12, decembrie 1909, pp. 311—312.

A. D. XENOPOL, *Cum s-a întocmit prima ediţie a scrierilor lui Creangă*, „Flacăra", IV, nr. 9—10, 20 decembrie 1914, p. 57.

I. ZAIUNCIKOVSKI, *Fiul poporului său*, „Ateneu", I, nr. 5, decembrie 1964, p. 11.



CUPRINS

II. ION CREANGĂ, ARTISTUL

III. SUB ZODIA ETERNITĂȚII

Tehnoredactor : ELENA RĂDUȚĂ
Lector : ION NISTOR

Bun de tipar 23 V 1990. Apărut 1990
Comanda nr. 2971
Coli de tipar 29,5 planșe

Tiparul executat sub comanda nr. 1
La Întreprinderea Poligrafică Galați
Str. George Coșbuc nr. 223 A Galați
România



„Opera lui Creangă este epopeea poporului român. Creanga este Homer al nostru.

În Creangă trăiesc credințele, eresurile, datinile, obiceiurile, limba, poezia, morala, filozofia poporului, cum s-au format în mii de ani de adaptare la împrejurările pămîntului dacic, dedesubtul fluctuațiunilor de la suprafața vieții naționale.

Creangă este un reprezentant perfect al sufletului românesc între popoare; al sufletului moldovenesc între români; al sufletului țărănesc între moldoveni; al sufletului omului de la munte între țăranii moldoveni."

G. IBRAILEANU (1910)

ISBN 973-24-0135-4

24,00
2 TL
26 TOTAL